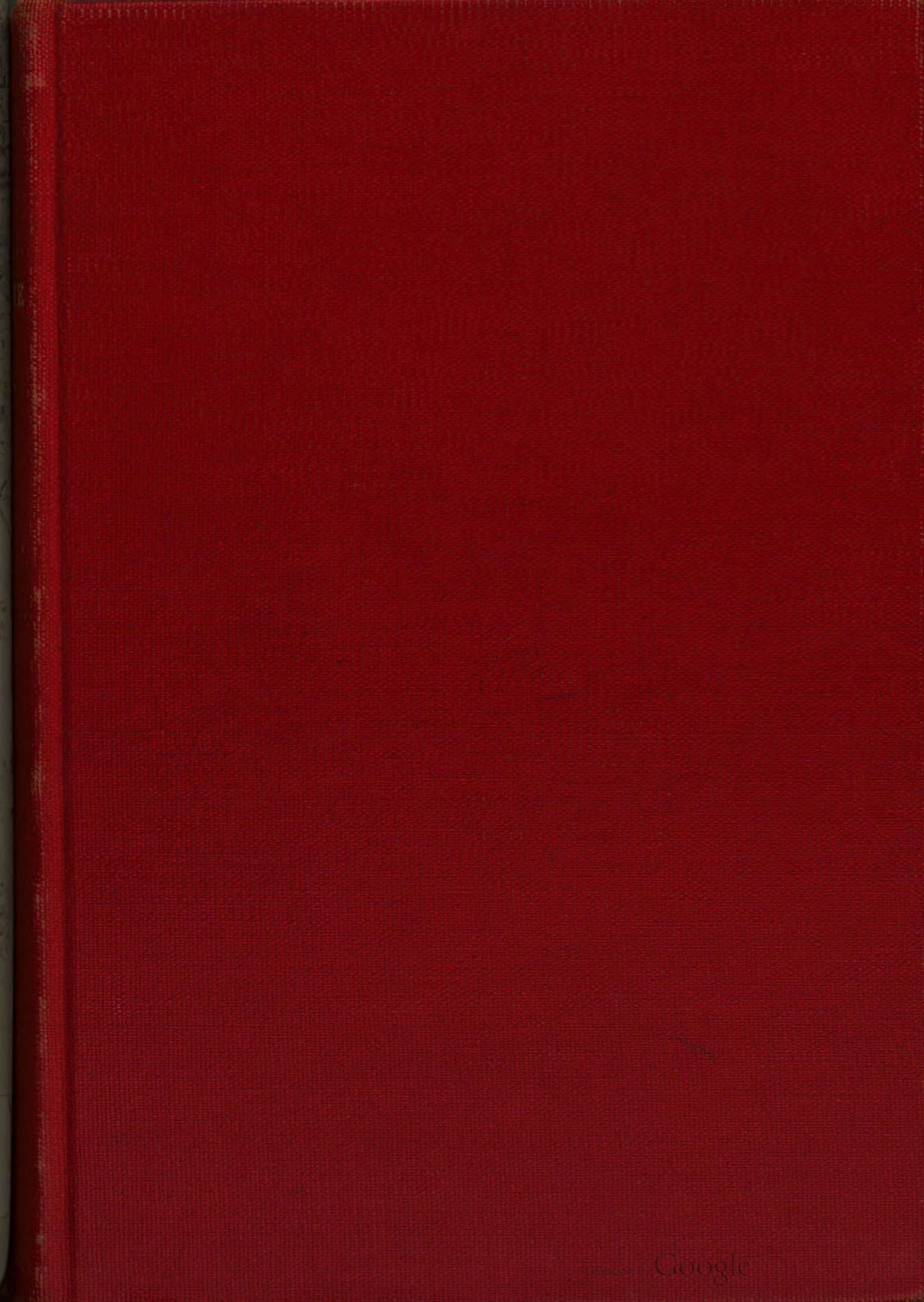



UNIVERSITY OF WISCONSIN
LIBRARY

HANDBUCH DER KUNSTGESCHICHTE

VON

ANTON SPRINGER

BAND IV

DIE RENAISSANCE IM NORDEN
BAROCK UND ROKOKO

ELFTE, VERBESSERTE UND ERWEITERTE AUFLAGE

BEARBEITET VON PAUL SCHUBRING

ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG

1923



SELBSTBILDNIS. VON ALBRECHT DÜRER

München, Alte Pinakothek

DIE KUNST DER
RENAISSANCE IM NORDEN BAROCK UND ROKOKO

VON

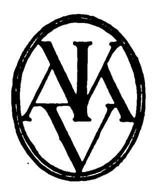
ANTON SPRINGER

ELFTE, VERBESSERTE UND ERWEITERTE AUFLAGE

BEARBEITET VON

PAUL SCHUBRING

MIT 597 ABBILDUNGEN IM TEXT, 19 FARBENDRUCKTAFELN UND 8 TAFELN IN LICHTDRUCK



ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG

1923

Druck von Günther, Kirstein & Wendler in Leipzig
Printed in Germany



Vorwort zur zehnten Auflage

Jeder neue Bearbeiter des Springerschen Handbuchs hat das Bedürfnis, vor allem seiner Bewunderung über die unverwüstliche Lebenskraft dieses Buches Ausdruck zu geben, das auch heute noch breitesten Kreisen als der zuverlässigste Führer auf einem Gebiete gilt, in das einzudringen heute ungleich mehr Menschen sich bemühen als zu Lebzeiten Anton Springers. Gerade an dieser Tatsache sieht man, daß seine Saat aufgegangen ist und daß er mit klugem und sicherem Auge die Hauptlinien gezogen hat. Diese auch bei der neuen Bearbeitung nicht zu verwischen, schien mir eine Pflicht, nicht nur der Pietät, zu sein. Von kollegialer Seite kam mehrfach die Bitte und Warnung, nicht zuviel Stoff in dies Handbuch hineinzupacken, da es ja andere Aufgaben und Leser hat als z. B. das Burgersche Handbuch. Die Revision bezog sich auch diesmal, wie bei der neunten Auflage, vor allem auf das 15. und 16. Jahrhundert. Aus dem Krieg ist mancher Soldat mit offeneren Augen zurückgekehrt; er sah das Andersartige, aber auch den Zusammenhang der einheimischen mit der benachbarten Kunst. Omphaloskopie bringt keinen Segen. Unsere geographische Lage hat uns all die Jahrhunderte lang dazu verpflichtet, uns mit der Kunst der Nachbarn in West und Süd auseinanderzusetzen. Dankbar haben wir dadurch gelernt, ohne unsere Eigenart preiszugeben. Nur die volle Erkenntnis dieser geschichtlichen Situation kann uns für Gegenwart und Zukunft den richtigen Weg zeigen.

Berlin, im Juni 1920 — Paul Schubring

Vorwort zur elften Auflage

Die neue Auflage bringt eine Vermehrung der Abbildungen und Farbentafeln und eine bescheidene Erweiterung des Textes. Die Durchsicht ist vor allem den Abschnitten über die deutsche Kunst des 15.—18. Jahrhunderts zugute gekommen, deren Eigenwert wir vielleicht heute, vom Ausland abgeschlossen und abgewiesen, wacher nacherleben als frühere Zeiten. Das gilt namentlich für die Zeit des Barock. All das Kriegselend bis 1648 und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat uns nicht gehindert, die deutsche Seele jener Zeit in Bauten zu verkörpern, die den Vergleich mit den Leistungen reicherer Länder nicht zu scheuen haben. Das ist ein Trost für die Gegenwart. — Immer mehr Menschen suchen heute in der Kunst Ruhe und Erhebung; die Zuflucht zum Buch ist ein starker Aktivposten unserer Zeit. Springer hat nicht ahnen können, wieviel dankbare Leser ihm Gefolgschaft leisten. Möchten sie auch der neuen Auflage nicht fehlen.

Hannover, im Juli 1923 — Paul Schubring

Verzeichnis der Tafeln

Inhaltsverzeichnis

I. Die Renaissance im Norden. Das 15. Jahrhundert.



II. Die außeritalische Renaissance. Das 16. Jahrhundert.



III. Barock und Rokoko







1—3. Hubert van Eyck, Maria, Gott Vater, Johannes. Vom Genter Altar

I. Die Renaissance im Norden

Das 15. Jahrhundert

Einleitung

Man hat den Begriff der Renaissance auch auf die Kunst des Nordens übertragen, zuerst auf das Zeitalter Franz' I. und Dürers, wo er einigermaßen zutrifft, dann aber weiter rückwärts auch auf die Kunst des 15. Jahrhunderts, wo er nur in äußerster Beschränkung gelten kann.

Der Mensch des Nordens ist im 15. Jahrhundert ebenso stark verwandelt wie der des Südens. Die Welt der Phantasie versinkt leise; stark und bezwingend steigt die der Beobachtung herauf. In diesem kurzen Satz ist die ganze Seligkeit, die ganze Erschütterung dieser Neugestaltung ausgesprochen. Wie es dahin kam, das zu entwickeln gehört nicht hierher; auch untersuchen wir nicht, ob der neue Mensch ein glücklicherer wird. Aber sein Leben füllt sich mit anderem Glanz, der Umfang seiner Tätigkeiten wächst, zuversichtlich steht er auf dem Boden der Heimat und greift doch frohgemut in weite Fernen. Die Macht des deutschen und niederländischen Bürgertums, der Glanz seiner Städte, die Ausdehnung seines Handels

ist oft geschildert worden. Ein saturiertes Land kann daran gehen, sich der Feinarbeit des gehobenen Handwerks zu erfreuen und im Austausch mit dem Ausland die eigene Produktion zu steigern. Mit dieser Freiheit von den Sorgen der Notdurft, des Krieges und des Alltags wächst die Lust und Fähigkeit zu höherer Geistigkeit, zur seelischen Debatte und Verfeinerung. Nachdem die Mystik noch einmal die kontemplative Welt der inneren Schau stolz und reich wie einen kostbaren Teppich ausgebreitet hatte, geht der germanische Geist nun entschlossen der sichtbaren Wirklichkeit zu Leibe und hofft, in der Nahbetrachtung der realen Dinge neue Werte zu finden, die über das bisher Erreichte herausführen.

Für die bildende Kunst bildet den Ausgangspunkt die Malerei der Brüder van Eyck, der entschlossene Realismus in der Beobachtung und Darstellung der wirklichen Natur im Raum, der sich von den Niederlanden ausgehend den Nachbarn, Deutschland und Frankreich mitteilt, und das ganze 15. Jahrhundert beherrscht. Zweifellos war damit die mystisch verklärte, unwirkliche Malerei des hohen Mittelalters überholt und eine Entwicklung eingeleitet, die der des Quattrocento in Italien parallel läuft. Aber nur um dieser Parallele willen von nordischer Renaissance zu sprechen, kann ohne innere Unwahrheit und Unrecht gegen das Mittelalter nicht abgehen.

Zunächst fehlt hier der Einfluß der Antike, des Humanismus und der ganzen Renaissancekultur, welche in Italien das Aufblühen der Künste als eine Wiedergeburt erscheinen lassen. Das antike Erbteil, das in der romanischen Kunst noch so lebendig war und selbst die Gotik entscheidend befruchtet hat, war von der Scholastik stark abgedrängt worden und in die Gelehrtenstuben geflüchtet; in der Kunst wagte es sich kaum im Ornament noch hervor. Die Berührungen mit Italien sind kaum nennenswert. Was Kaiser Karl IV. als kaiserliche Hofkunst in Prag und Karlstein mit Hilfe oberitalienischer Künstler entwickelt hatte — die Schule Altichieros und Tommasos da Modena war hier tätig — bleibt für die Folgezeit ohne Einfluß. Vielmehr wurde im 15. Jahrhundert die vlämische Malerei von Italienern mit großem Respekt bewundert; die Überlegenheit des Portinari-Altars wurde in Florenz von Männern wie Botticelli und Leonardo rückhaltlos anerkannt und Rogier-Täfelchen gelten am Arno und an der Lagune als seltene Delikatesse. Aus eigenen Kräften hat das nordische fünfzehnte Jahrhundert die neuen Kunstwerte geschaffen, die seinen Ruhm bilden, ohne äußere Unterstützung, auch ohne die der Schwesterkünste.

Dies ist das zweite. Der »nordischen Frührenaissance« fehlt die entsprechende Neugestaltung der Baukunst und der Bildnerei. Zwar bekennt sich die Spätgotik zu einem neuen Raumstil und die neuen architektonischen Ziele setzen mit dem Auftreten der Hallenchöre ein (Kreuzkirche in Gmünd 1350). Aber diese spätgotische Wandlung läßt sich doch nicht mit der Neuschöpfung vergleichen, die an die Namen eines Brunnelleschi, Michelozzo und Leon Battista Alberti geknüpft ist. Ebenso ist die spätgotische Bildnerei zwar ein sehr reizvoller und selbständiger Stil, aber nicht eine Neuformung wie in Toscana. Es läßt sich eher umgekehrt sagen, daß die späteren vereinfachten gotischen Konstruktionen zu neuen Raumgebilden führten, deren Wert man gar nicht begriff und durch allerhand Einbauten wieder zerstörte. Wir haben also ein Jahrhundert, dessen Malerei Neuzeit, Renaissance, dessen Baukunst und Bildnerei Gotik und Mittelalter wäre.

Das Unrecht dieser Betrachtung liegt in der geringen Einschätzung des Mittelalters. Man schneidet ihm sein Bestes und Höchstes heraus unter dem Vorurteil, daß die freie Auffassung der Natur dieser Periode noch nicht zugetraut werden dürfe. Man hat besonders den Begriff »Individualismus« als Kennzeichen der neuen Kunst zu Hilfe genommen, um die Künste des Mittelalters als Erzeugnisse des kollektiven Handwerks, der unselbständigen





4. Inneres Mittelbild des Genter Altars. Die Anbetung des Lammes

Massenarbeit hinzustellen. Nun genügt ein Blick auf die Großplastik des 13. Jahrhunderts, um zu erkennen, daß alle diese Qualitäten von französischen und deutschen Meistern in hervorragendem Maße erworben waren, lange bevor Italien sich regte. Es ist die Frage, ob, mit dem Maßstab ihrer Zeit gemessen, stärkere Künstlerpersönlichkeiten aufgetreten sind als die Meister von Chartres, Paris, Straßburg, Bamberg und Naumburg. Wollte man also mit diesen Kennzeichen arbeiten, so müßte man folgerichtig, wie es auch geschehen ist, die nordische Renaissance schon um 1150 beginnen lassen. Dann hätten wir eine geschlossene »neuchristliche« Kunst, wobei nur das Nachhinken der Malerei zu beklagen wäre.

Denn mit dieser Tatsache müssen wir uns abfinden, daß die Malerei sich erst um 1420 auf sich selbst besann und die eigentlich malerischen Ausdrucksmittel fand, welche keine Zeit vorher besessen hatte und welche die wahre Grundlage der modernen Kunst bilden. Dieser rein künstlerische Gewinn hat mit den Zeitumständen, der Weltanschauung und den Welthändeln nichts mehr zu tun, als daß er von gebildeten und empfindsamen Zeitgenossen freudig anerkannt und gefördert wurde. Im Norden ist und bleibt die Anschauung und die Stoffwelt der Malerei gut kirchlich und mittelalterlich. Ja sie wird ganz wesentlich zum höchsten Ausdruck der damaligen Frömmigkeit, der Marienverehrung, der Passionsbetrachtung, des Heiligenkultes. In der Eroberung von Neuland, in der Verfolgung innewohnender, drängender, oft unerhört kühner Schritte und Sprünge sind diese Meister völlig unbehindert geblieben. Die nordische Spätgotik oder der erwachte germanische Kunstsinn hat jenes Wunderwesen hervorgebracht, das man mit gleichem Recht als feinste und letzte Blüte der alten wie als keusche Knospe der neuen Zeit ansehen kann.

Eigentlich ist es ungerecht, die altniederländische Kunst getrennt von der deutschen zu behandeln; denn sie gehört durchaus zum deutschen Kulturkreis und hat erst damals angefangen, sich westlich zu orientieren. Burgund freilich bildete eine Mittelrolle, die der deutschen Kunst nicht zugute kam. Jedenfalls gehörten Niederland und Niederrhein damals enger zusammen als Niederland und Frankreich. Wäre die Hausmacht der deutschen Kaiser nicht in Prag

oder Wien, sondern etwa in Mainz oder Köln angesiedelt worden, dann hätte sich wohl das Geschick der Niederlande anders entschieden. In seinen Rathäusern, Burgen und Kathedralen lebt keineswegs französischer Geist; dementsprechend ist auch seine Malerei eine Kunst, deren Gesicht im 15. Jahrhundert ostwärts, nicht südwärts blickt.

A. Die Niederlande

1. Die Malerei

Die germanischen Niederlande, die damals durchaus zum deutschen Kulturkreis rechneten und erst später sich westlich orientiert haben, erfreuten sich im späteren Mittelalter einer hohen bürgerlichen Kultur. Ihre Städte — Gent, Brügge, Ypern, Antwerpen, Brüssel — waren durch Handel und Gewerbefleiß emporgekommen und unterhielten lebhafte Verbindungen mit der deutschen Hansa wie mit italienischen Bank- und Handelshäusern. Für die Kunst war es förderlich, daß die Grafschaften nach und nach an Burgund, den jungen, leider nur kurzlebigen Pufferstaat zwischen Frankreich und Deutschland, kamen. Die pracht- und kunstliebenden Herzöge betrauten niederländische Bildhauer mit ungewöhnlich großen Aufgaben (s. Bd. II, 426) und auch die Maler fanden wenigsten für den Buchschmuck lohnende Arbeit. Gebetbücher (livres d'heures) mit den kostbarsten und feinsten Bildchen waren für die vornehme Gesellschaft der Inbegriff aller Kunst. Zwei dieser Bücher für den Herzog von Berry sind für uns besonders lehrreich, das eine von 1410 in Chantilly, das andere von 1417 in Turin (Abb. 13 [1904 bis auf geringe Reste verbrannt]), weil sie uns den großen entscheidenden Schritt aus dem konventionellen Flächenstil in die malerische Auffassung der Wirklichkeit, des Menschen und des Naturlebens vor Augen bringen, eine wichtige Vorstufe der van Eyckschen Kunst.

1. **Die Brüder van Eyck.** Wie ein schimmerndes Märchen bietet sich uns die Lebensarbeit der Brüder Hubert (1366—1426) und Jan (1386—1441) van Eyck. Ihr gemeinsames Hauptwerk, der Genter Altar, ist etwas Unvergleichliches, das erste und nie wieder übertroffene Denkmal eines neuen Stils und einer neuen Technik. Es ist ein Unikum in der Kunstgeschichte, daß solch ein Meisterwerk unvermittelt aus dem Dunkel tritt und dann von keiner der an sich höchst bedeutenden, von ihm ausgehenden Leistungen wieder erreicht wird. Hubert war zwar nicht, wie Vasari sagt, der eigentliche Erfinder der Ölmalerei. Die Versuche, die zähe, schnell trocknende Tempera durch harzige und ölige Bindemittel zu ersetzen, sind seit 1300 stark bezeugt. Aber allerdings hat er durch Verbindung und Mischung der Malmittel ein neues Verfahren (nicht unsere Naß- in Naßmalerei) gefunden, welches Leuchtkraft und weichen Schattenschmelz in wunderbarer Weise mit völliger Haltbarkeit vereinigte. Die Art dieser Malerei ist uns trotz eingehender Untersuchung ebenso unbekannt wie die Entwicklung und die früheren Arbeiten Huberts. Den Auftrag erteilte 1420 ein reicher Genter Bürger, Jodocus Vydt, für die Kirche St. Johannis (heute S. Bavo); nach Huberts Tod (1426) wurde er 1432 von Jan vollendet.

Der Altar ist zunächst ein Bekenntnis großen Stiles zu der gestaffelten Heilslehre der hohen Scholastik. Der Inhalt ist aus alten Sterbegebeten geflossen. Auf der Innenseite eine obere Welt (Abb. 1—3), Gott Vater im päpstlichen Ornat segnend, angetan mit all dem Glanz, über den Weberei- und Goldschmiedekunst damals verfügten. Links die Madonna andächtig in ihr Gebetbuch vertieft, rechts der Täufer die Rechte zum »Silentium« hebend; in den Gewändern ein prachtvoller Dreiklang von Rot, Blau und Grün, durch schwere




5. Adam


6. Singende Engel


7. Musizierende Engel


8. Eva

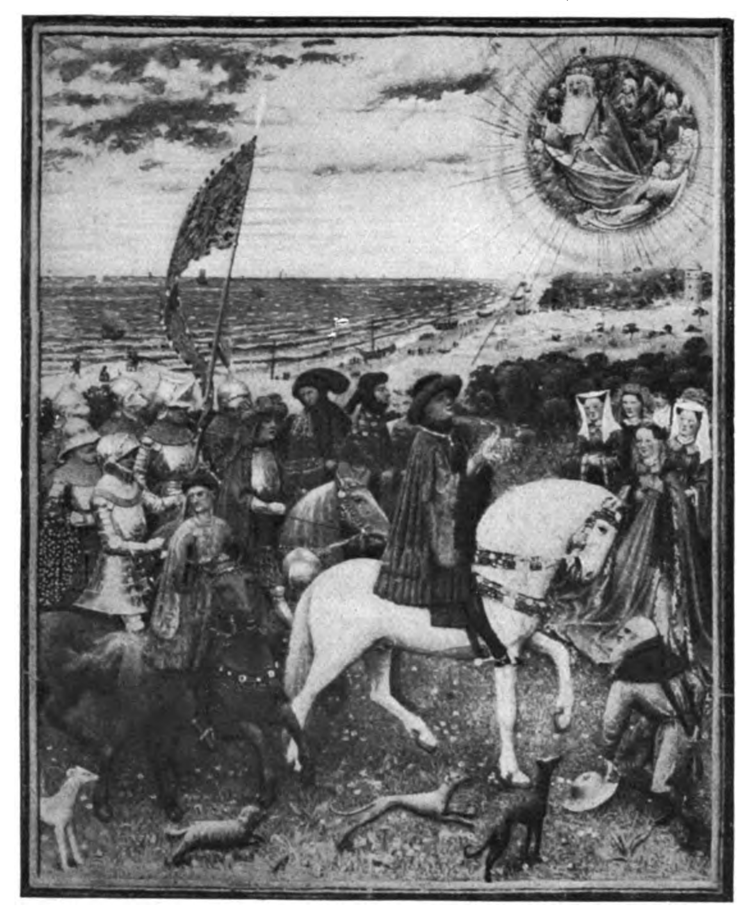

9. Die gerechten Richter


10. Die Streiter Christi


11. Die Einsiedler


12. Die Pilger

5—12. Hubert und Jan van Eyck. Flügel vom Genter Altar



13. Wilhelm von Holland (?). Miniatur aus den Heures de Turin

Goldsäume belebt. Hieran schließen sich die singenden und musizierenden Engel (Abb. 6, 7) in leuchtendem Goldbrokat, die auf ihren jungen Schultern palermitaner Seide und maurisches Brokat tragen, auf spanischen Azuleios stehen und jene Vokalmusik vortragen, die damals als die erste in Europa galt. — Dieser an Dantes Paradies erinnernden Vision der höchsten Chöre gesellt sich nun, zum Erlösungsgedanken überleitend, das schuldige erste Menschenpaar, nackt und schmal auf die Außenflügel gedrängt. Die Figur Evas hat Dürer für die beste am ganzen Altar erklärt; und gewiß ist, daß mit diesen beiden Akten jäh und blitzartig eine ganz neue Welt sich ankündigt. Was zunächst etwas befangen wirkt, das offenbart sich bei ruhiger Betrachtung als zusammengedrängter Reichtum nach dem Gesetz schärfster Kontraste. — In der unteren Region ist die Offenbarung des Heils in der Menschenwelt zu einer großen Wallfahrt zur Genter Festwiese in märchenhafter Landschaft zusammengefaßt. In der Mitte (Abb. 4) wird das Lamm auf einem Altar von knienden Engeln verehrt, davor steht der mystische Lebensbrunnen, von beiden Seiten drängen Scharen von Gottesmännern heran, links des alten Bundes, rechts Apostel und Geistliche; darüber wallen aus den Waldgründen in geschlossenen Zügen Märtyrer und heilige Jungfrauen heran. Die Wallfahrt setzt sich auf den Flügeln fort (Abb. 9—12); von links kommen zwei Reiterzüge, die Streiter Christi und die gerechten Richter, von rechts zu Fuß die Einsiedler und die Pilger aus bergigen, baumreichen Landschaften. Von links kommt die burgundische Kavallerie, die bei der Felskulisse umbiegt und nach rechts auf die Wiese zu rückt, aus der Tiefe des portugiesischen Südens mit Palmen und Zypressen — die Landschaft hatte Jan auf einer Reise nach Lissabon kennen gelernt — kommen die Wallfahrer; Aristokraten und Demokraten treffen sich auf der Genter Wiese. Jedes Feld ist ein Bild für sich, doch ist die Einheit durch den Zug der Bewegung, durch die Landschaft und den gleichen hohen Horizont, in den die Türme Gents hineinragen, gewahrt. Die Hunderte andächtiger, schöner Menschen, das Kleinleben der Blumen und Bäume, die Pferde, Rüstungen, Kleider und Fahnen, alles ist mit einer hingebensten Liebe und Treue, mit





\ 14 und 15. Jan van Eyck, Verkündigung. Vom Genter Altar

sicherer Vollendung, mit rauschender Farbenpracht gemalt. — Bei geschlossenen Flügeln sieht man unten den Stifter Jodocus Vydt und sein Weib Lisbetta Burluut anbetend vor den grau in grau gemalten Standbildern der beiden Patrone der Kirche, oben in gedämpften Farben die Verkündigung in einem Zimmer mit dem Blick auf die Straße (Abb. 14, 15). Diese Verkündigung ist Präludium und Vorspiel für das Erlösungsbild der Mitte im Innern. Sie wird wieder umklungen von der Weissagung der Propheten und Sybyllen. Eine Predella haben die niederländischen Altarbilder nie (die einzige Ausnahme, die Predella des Abendmahls von Justus von Gent in Urbino ist von Paolo Uccello hinzugefügt worden).

Über den Anteil beider Brüder gehen die Meinungen noch immer auseinander. Nach äußeren und inneren Gründen muß Hubert der eigentliche Schöpfer des Werkes gewesen sein. **Jan**, sein Schüler, war damals schon selbständig, 1425 Kammermaler des Herzogs Philipp; 1428 zu 29 wurde er auf eine Gesandtenreise nach Portugal gesandt, um das Brautbild einer Prinzessin zu malen.





16. Jan van Eyck, Das Ehepaar Arnolfini
London



17. Petrus Christus, Anbetung des Kindes
Berlin

Wahrscheinlich hat Hubert mit den drei großen Figuren der inneren Mitte oben begonnen und auch noch den einen Engelflügel gemalt; das andere und die ganze Außenseite dürfte von Jan stammen. Von dessen späteren Arbeiten ist die umfangreichste der sog. Paele-Altar in Brügge, eine Madonna mit zwei Heiligen und dem Stifter mit großer Thronszenerie; daneben stehen viele Bildnisse und häusliche Andachtsbilder kleineren Formats. Gerne malt er Madonnen im Gemach (zu Ince Hall 1432), in der Kirche (in Berlin, in Brügge 1436, in Dresden ein ganzes Altärchen) oder im Freien (neben dem Springbrunnen



18. Rogier v. d. Weyden, Madonna mit den Heiligen der Medici, Frankfurt



19. Rogier v. d. Weyden, Lukas malt die Madonna. München





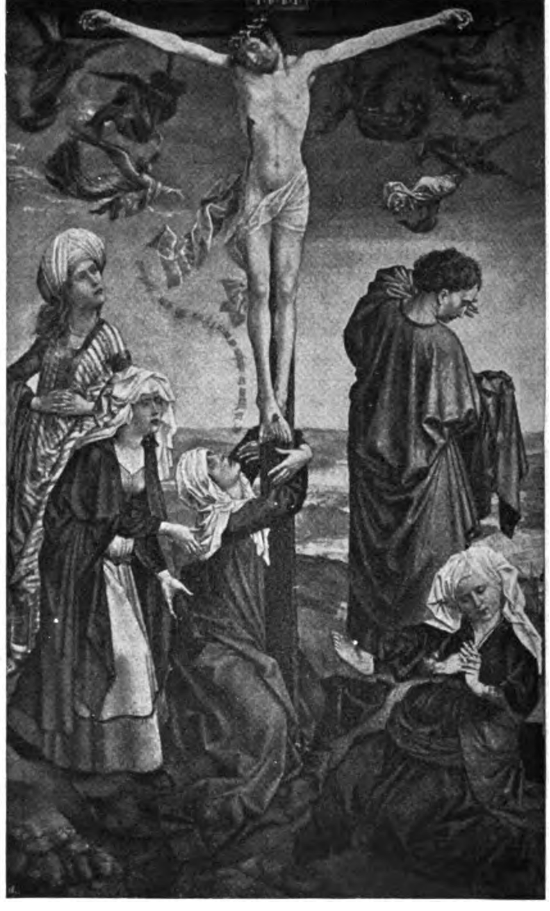
20. Rogier v. d. Weyden, Kreuzabnahme. Eskorial



21. Rogier v. d. Weyden, Anbetung der drei Könige. München



22. Meister von Flémalle, Hl. Barbara auf einer Bank. Madrid, Prado



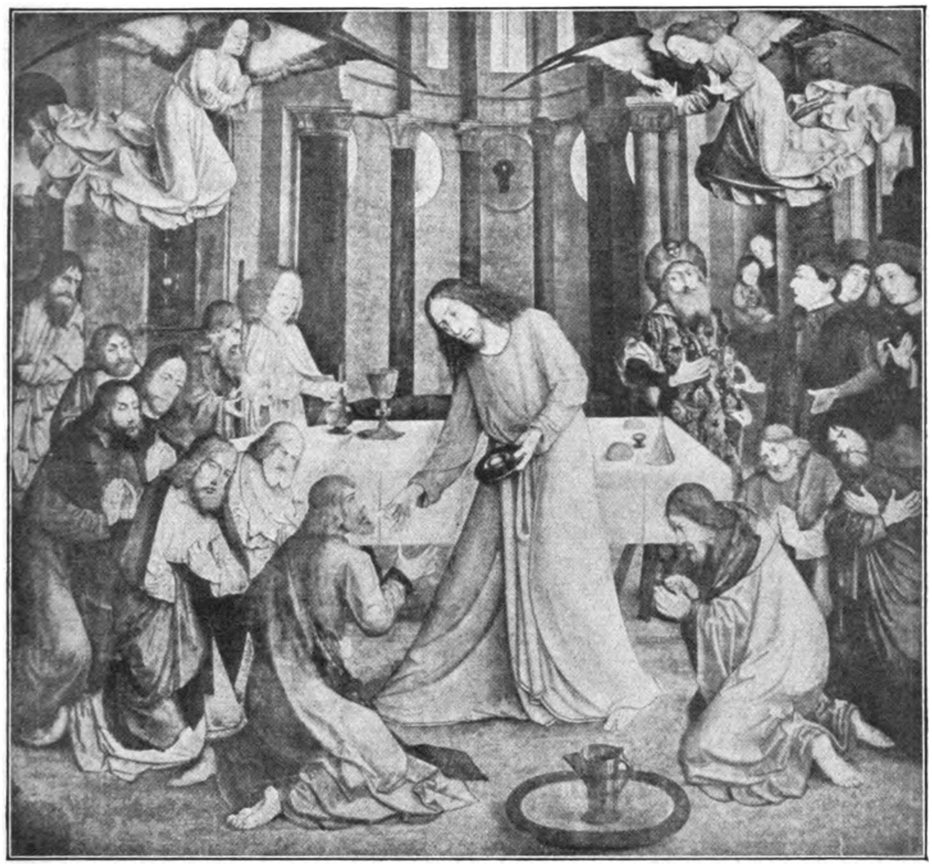
23. Meister von Flémalle, Kreuzigung. Berlin

1439 in Antwerpen), auch vereint mit dem Stifterbildnis in einer Halle vor weiter Landschaft (des Kanzlers Rollin, mit dem Kartäuser in Paris). Die Bildnisse (Tafel II) sind Bruststücke, ältere Männer, nur eine Frau, seine Gattin (1439) in raffiniertester Feinmalerei und subtilster Beleuchtung, aber stets im großen monumentalen Aufbau architektonischer Klarheit. Einmal gibt er ganze Figuren in einer Stube. Es ist das Ehepaar Arnolfini (Abb. 16) von 1434 (in London), wie es am Abend des Hochzeitstages in sein neues Heim tritt; der Trauzeuge Jan van Eyck verabschiedet sich eben, er wird noch im Spiegel sichtbar. Das Interesse des Malers haftet an der malerischen Erscheinung, an der Stofflichkeit der Dinge, an Lichtspielen, Schatten und Reflexen, ja an der Luft, die den Raum füllt. Darin ist Jan weit über seinen Bruder hinausgelangt. »Als ikh kan« war Jans Wahlspruch; er wußte wohl, daß niemand außer ihm so etwas konnte. So ist der Anfang der niederländischen Malerei zugleich ihr Höhepunkt. Petrus Christus aus Baerle, 1443—72 in Brügge bezeugt, ist ein Nachfolger und nicht unselbständiger Fortbildner der Kunst Jans, den er wohl kaum noch persönlich kennengelernt hat (Altärchen mit der Madonna und zwei Heiligen in Frankfurt, Robert Poortier und der hl. Antonius in Kopenhagen, mehrere Tafeln in Berlin [Abb. 17]). Als Sittenbild anziehend ist die Szene, wie der hl. Eligius die hl. Godeberta in seiner Goldschmiedewerkstatt durch einen Ring Christus vermählt, um sie gegen den irdischen Bräutigam zu schützen (1449, früher in Köln). Der Raum, die glitzernden Dinge, der Spiegel, in dem noch ein anderes Paar erscheint, sind ganz in Jans Sinne gemacht.



Der Mann mit den Nelken. Von Jan van Eyck

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



24. Justus van Gent, Abendmahl. Urbino

2. **Rogier und seine Schule.** Ein Südvlame, Rogier van der Weyden (de la Pasture) 1400—64, aus der Nähe von Tournai, seit 1435 Stadtmaler in Brüssel, war eine viel pathetischere und dramatischere Natur als Jan. Schon sein Stoffkreis ist von dem der Eycks durchaus verschieden. Er umfaßt die volkstümlichen Erzählungen aus dem Marienleben und dem Leiden Jesu. Das war für jene Zeit nicht blasse Vergangenheit, sondern lebendige Gegenwart und Anschauung. In den geistlichen Schauspielen (Mysterien) waren die Weihnachts- und Ostergeschichten dramatisiert, mit allen möglichen legendären und anschaulichen Zügen bereichert und ausgeschmückt worden. Vieles, was uns heute an den Bildern drastisch, rührend oder grausam berührt, geht auf diese Quellen zurück, und die Maler konnten immer auf Beifall rechnen, wenn sie die bekannten Bühnenbilder, Aufzüge und Gruppen ganz treu wiedergaben, wie sie von den Bürgern gespielt wurden. Rogier verstand das. Er sieht immer scharf und klar den Vorgang, den »Auftritt«, das lebende Bild. Er gibt die herben, ernsten Männer, die hageren, schlanken Frauen seiner Zeit. Körperliche Reize, sinnliche Schönheiten kommen kaum in Frage; das tritt meist zurück vor dem seelischen Ausdruck und dem Gewand. Was den Italienern das Studium des Menschen, die Anatomie war, das war ihm und allen Künftigen das Gewand, die rauschende Sprache der Faltenstöße, der scharfen Brüche und Wellungen, die ihr eigenes Dasein führen ohne viel Rücksicht auf die Glieder und Bewegungen, die darunter sind. Auf den Gesichtern wohnt selten ein Glanz heiterer Lebensfreude, aber alle Stufen von Schmerz, Trauer, Mitleid bis zum Aufschrei verwundeter Liebe, Haß, Bosheit, Hohnlachen sind scharfsichtig erfaßt. Und die Leidenschaften werden durch den Bewegungsausdruck deutlich wie auf der

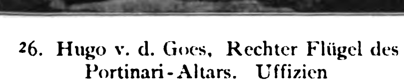


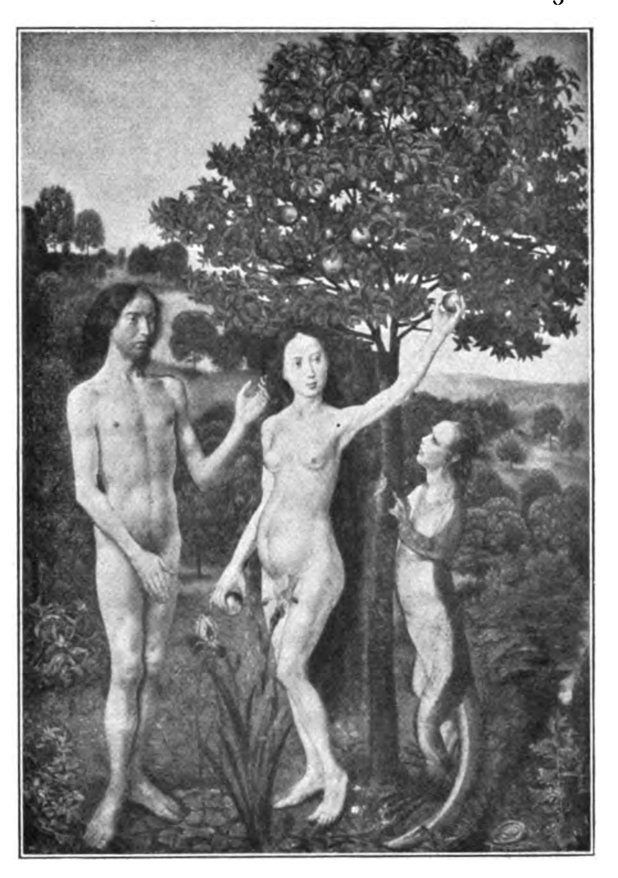
25. Hugo v. d. Goes, Anbetung des Kindes. Mitte des Portinari-Altars. Uffizien

Bühne unterstützt, schlotternde Knie, ringende Hände, Ohnmachten, ein Tasten, Greifen und Zeigen der schmalen, fleischlosen Hände. So treiben die mageren Figuren in der riesigen Kleiderfülle ihr Wesen in einer Umgebung, die meist nur aus Vorder- und Hintergrund besteht. Aus dem Szenenfeld sieht man unvermittelt in eine Landschaftsferne, die weit hinten liegt, Berge, Städte, Burgen, Flüsse, Meer und Schiffe, ein allgemeines Bild der belebten Welt, scharf wie durch ein Fernrohr gesehen. In den Innenräumen, Kirchen und Hallen lehnt Rogier sich öfter an Jans Vorbild an, ohne dessen warmes Helldunkel zu erreichen. Auch andere Motive wie die gemalte Plastik, die er manchmal anbringt, zeigen, daß er die Eycksche Kunst studiert hat.

Die frühesten Werke, die wir kennen, sind zwei feine Hausaltäre (in Berlin), wo er gleich seine Stoffwelt in harten Linien zeigt, das Miraflоresaltärchen mit der Beweinung, das Johannesaltärchen mit der Taufe Christi in der Mitte. Dann folgen große Kirchenbilder, die Kreuzabnahme aus der Frauenkirche in Löwen (1438), jetzt im Eskorial (Abb. 20), worin der trefflich gebildete Leichnam und die förmlich in einen Kranz von Trauer verschlungene Bewegung einen starken, durch viele Nachahmungen bezeugten Eindruck machen, und ein Flügelaltar mit dem Jüngsten Gericht im Hospital zu Beaune bei Dijon (1445). Italien, welches Roger zum Jubeljahr 1450 als frommer Pilger besuchte, machte einen mächtigen Eindruck auf ihn. Seine Kunst bekommt einen größeren Zug und sie beruhigt sich. Einflüsse Fra Angelicos verrät die für Cosimo Medici gemalte Madonna mit den beiden mediceischen Patronen Cosmas und Damianus (Frankfurt [Abb. 18]). Ebenso fühlen




26. Hugo v. d. Goes, Rechter Flügel des Portinari-Altars. Uffizien


27. Hugo v. d. Goes, Sündenfall Wien

wir den Einfluß der Reise bei dem Middelburger Altar (in Berlin), wo sich von der Mitte auf die Flügel ein lebhaft gesteigerter Dreiklang der Andacht entwickelt (Orient und Okzident huldigen der Krippe in Middelburg, wo Peter Bladelin, der Gründer der Stadt, in der verfallenen Hütte kniet), und aus dem Dreiflügelaltar in München (Abb. 21), wo die Anbetung der Könige florentinische Prachtentfaltung vor der effektvollen Hausruine offenbart. Dann lenkt er offenbar stärker wieder in Eycksche Bahnen ein, im hl. Lukas, der die Madonna malt (München [Abb. 19]), einem der ersten Atelierbilder, wo die großen Figuren wie bei Jan den kleinen Raum zu sprengen drohen, und in dem lehrhaften Bilderkreis der sieben Sakramente (in Antwerpen), die durch biblische Beispiele in weiten gotischen Kirchenhallen veranschaulicht sind. Von vier Wandgemälden im Rathaus zu Brüssel mit Beispielen strenger Gerechtigkeit sind nur die Kompositionen durch Teppiche (in Bern) erhalten. Seine Bildnisse sind nüchtern eindringlich. Die Wirkung seiner Auffassung und seiner Formensprache auf Mit- und Nachwelt ist beispiellos. Er zieht alles in seinen Bann, und Schöpfer von gleich starker Eigenart sind nach ihm nicht mehr aufgekommen, wie auch Fortschritte über ihn hinaus nur hier und da, in Einzelheiten gemacht wurden.

Wir sehen das gleich an seinem liebenswürdigen Seitengänger, dem Meister von Flémalle (wahrscheinlich Jaques Daret, dem Mitschüler Rogers in Tournai, 1432—68 bezeugt). Auch er hat noch vieles von Jan, das Helldunkel, die liebevoll geschilderten Innenräume mit den Fensterblicken, die »gemalte Plastik«, die feinen Stifterbildnisse, aber



28. Hugo v. d. Goes, Anbetung der drei Könige. Berlin

in den Stoffen und Formen ist er ganz Rogier, nur etwas ruhiger und anmutiger. Berühmt sind seine zierlichen Hände, großartig manchmal seine Gewänder und Drapierungen. Der Merodealtar, nach dem man ihn früher nannte, ist verschollen, vom Flémaller Altar sind die Flügel (Veronika mit dem kunstvoll durchsichtigen Schweißtuch und Maria mit dem säugenden Kind) in Frankfurt, ebenda ein Flügel mit dem bösen Schächer von einer Kreuzigung. Auch nur in den Flügeln ist der Altar des Kölner Kanonikus Werl von 1438 (in Madrid) erhalten, zwei trauliche Stubenbilder, der Täufer mit dem Stifter und Barbara auf der Bank (Abb. 22). Nahe verwandt ist ein Stifter mit Petrus und Augustinus in der Landschaft, worüber phantastisch genug eine



29. Albert Ouwater, Auferweckung des Lazarus
Berlin



30. Geertgen tot Sint Jans, Beweinung Christi
Wien

liebliche Madonna auf der Bank schwebt, in Aix. Am lebendigsten durchgeistigt ist eine Kreuzigung in Berlin (Abb. 23), farbig hervorragend ein Tod Mariä in London, interessant durch die weihnachtliche Winterlandschaft eine hl. Nacht in Dijon. Von seinen Porträts erwähnen wir den dicken Kopf in Berlin, der möglicherweise den Florentiner Bankier Niccolò Strozzi darstellt, dessen Züge wir aus der Büste Minos da Fiesole in Berlin kennen.

Den Ausgang der Genter Schule bezeichnet Justus von Gent, der als »Ölmaler« von Federigo da Montefeltre nach Urbino berufen wurde und dort 1468—74 für das Studio des Herzogs zusammen mit Melozzo da Forlì Idealbildnisse der »uomini famosi« malte; für eine Kirche in Urbino entstand das merkwürdige Abendmahl (Abb. 24). Im Gegensatz zu Dirck Bouts' (s. u.) Abendmahl in Löwen von 1466 gibt Justus auf seiner großen Tafel die Figuren stehend und kniend, eine südlich bewegte Szene, in die dann der Herzog mit seinem persischen Gesandten verwundert und betroffen tritt. Die Köpfe, die Bewegungen, der von zwei großen Engeln durchflogene Raum der kirchlichen Architektur — all das zeigt den Einfluß der südlichen Kunst.



31. Meister der Perle von Brabant, Marter des hl. Hippolyt. Salvatorkirche in Brügge

Hugo van der Goes ist neben den van Eycks die selbständigste Potenz der altniederländer Schule. Er war seit 1465 in Gent tätig. In der Zeit zwischen 1465 und 75 ist der Dreikönigsaltar (Abb. 28) entstanden, der vor zehn Jahren aus Spanien nach Berlin gekommen ist und den Zusammenhang Hugos mit Jan am deutlichsten verrät. Eine gewisse herbe Größe und Strenge nicht nur in den Typen und Figuren, sondern auch in der Komposition und der Szene vereinigt sich mit hoher Schönheit alles Materiellen, Stofflichen und Vegetabilen. Das Thema, das schon Rogier im Münchener Altar behandelt hatte, wird aus der sinnlich-heiteren Festfreudigkeit in die monumentale Größe einer fast überzeitlichen Szene gehoben. Die verlorenen Flügel enthielten vielleicht die Stifter mit ihren Patronen. So wenigstens ist es bei Hugos Hauptwerk, dem Altar mit der Geburt Christi, den er für Tommaso Portinari in Florenz malte, heute in den Uffizien als Meisterwerk der »Fiamminghi« selbst von den Italienern rückhaltlos bewundert (Abb. 25 u. 26). Es ist in der Tat nach dem Genter Altar die bedeutendste Leistung der Schule. Hier ist die Szene lebendig entwickelt, die (romanische) Architektur liebevoll detailliert. Um das in der Mitte auf der Erde





32. Meister der Perle von Brabant, Der hl. Christoforus. München



33. Hans Memling, Verlobung der hl. Katharina Louvre

nackt und hilflos da liegende Christkind gruppieren sich die große, in den weiten blauen Mantel gehüllte Mutter, die in allen Farben schimmernden Engel, Joseph und die Tiere (hier zum erstenmal der dann in der niederländischen Kunst so oft gemalte große Stierkopf) und dazu eilen drei sehr derbbäuerliche Hirten heran, deren lebendige Gesichter mit dem ganzen Realismus jener »Falkenmalerei« gesättigt sind. Diese enggestellte Gruppe weitet sich dann auf den Flügeln, wo Stifter und Patrone (besonders wichtig die hl. Margarethe, die Geburtshelferin, die der jungen Frau Portinari in ihrer schweren Stunde beistehen sollte — dies gab die Veranlassung zu der Bestellung des Altars) in großer Landschaft unter hohen Bäumen knien und stehen (Abb. 26). Im Hintergrunde ziehen die drei Könige heran. Dieser Altar muß bei den Florentinern den Respekt vor den nordischen Malern gewaltig gesteigert haben. Man wallfahrtete förmlich zu dem Bild und in den Bildern der Schulen Botticellis und Ghirlandajos sind viele Einzelheiten zu treffen, die dem Portinarialtar entlehnt sind. — Die dritte große Tafel, wiederum eine Anbetung des Kindes (in Berlin) muß später gemalt sein, kurz vor 1482; denn sie zeigt einen viel malerischeren, weicheren Stil, die Farben sind innig aufeinander gestimmt und in den den Vorhang vor dem Altar wegziehenden Prophetenköpfen flackert schon jenes merkwürdig dämonische Innenleben auf, das dann Hugos letzte be-





34. Hans Memling, Verkündigung. Berlin



35. Hans Memling, Flügel des Weltgerichts. Danzig

deutende Tafel, den Tod Marias in Brügge, ganz beherrscht. Kurze Zeit darauf ist der Maler, vom Wahnsinn überwältigt, im Kloster gestorben (1482). Eine kleinere Arbeit ist das Diptychon in Wien mit dem Sündenfall (Abb. 27) und der Beweinung Christi.

3. In **Holland** schlug der neue Stil durch Albert Ouwater in Haarlem (1430 bis 1460) Wurzel. Da seine Vaterstadt durch Krieg und Brand 1576 ganz verwüstet wurde, müssen wir froh sein, daß wenigstens ein sicheres Werk, die Auferweckung des Lazarus (in Berlin [Abb. 29]), erhalten ist. Dieses Wunder vollzieht sich im Kreis schöner Menschen feierlich wie eine Messe. Hier ist nichts von Rogierschem Pathos, die Szene spielt in einem romanischen Kirchenchor, wo man vornehme Tote zu bestatten pflegt. Links die feierliche Gruppe des Herrn und der Frauen, rechts die bewegtere der eifernden Juden; in der Mitte tief, nackt als Halbfigur der zum Leben Erweckte. Durch das Chorgitter schaut neugieriges Volk. Jans und Rogers Einflüsse paaren sich mit großer Selbständigkeit. Einer seiner Schüler, Geertgen tot Sint Jans, starb sehr jung, achtundzwanzigjährig (um 1460). Immerhin kennen wir von ihm etwa fünfzehn Bilder. Von einem Altar der Johanneskirche ist ein Flügel, in zwei Hälften zersägt, in Wien erhalten, die Beweinung Christi (Abb. 30) und die Verbrennung der Gebeine des Täufers, bei der die freie Gruppierung der Menschen in der Landschaft frappiert. In der Beweinung ist die Verbindung der großen feierlichen Figurengruppe vorn mit der Hügellandschaft, in der die Schächer begraben werden, restlos gelungen.



36. Hans Memling, Die sieben Schmerzen Mariä. Turin

Welche Kraft der »Eindeutschung« zeigt er in dem Berliner Bild »Johannes in der Wüste«: In einem stillen grünen Wald- und Wiesental sitzt ein stämmiger Bursch und sinnt vor sich hin! Dieselbe Naturfreude äußert sich darin, wenn Geertgen die Auferweckung des Lazarus (im Louvre), die Ouwater in die Kirche verlegt, in die freie Natur setzt. Ein jungfrisches Dreikönigsbild bewahrt das Rudolphinum in Prag. Hier haben wir Vorahnungen dessen, was die Holländer im 17. Jahrhundert erreichten. Ein anderer Schüler Ouwaters, Dirck Bouts (um 1410—75), wandte sich schon in jungen Jahren nach Brabant, wo er noch direkt von Roger lernen konnte, und wurde Stadtmaler in Löwen. Das kirchliche Pathos Rogers liegt ihm nicht, am wenigsten, wo er feierlich und groß erscheinen möchte. In den Rathausbildern von Löwen, welche die Legende vom frommen Grafen Otto in zwei Bildern erzählen, ist uns eine Probe jener vielen Gerechtigkeitsbilder erhalten, die damals die flandrischen Rathaussäle und Gerichtszimmer schmückten. Im lebendigen Kontrast wird Unrecht und Strafe, Irrtum und Enthüllung dargestellt, in jenem epischen Stil anschaulicher Rhythmik, die wie Avers und Revers der Medaille wirkt. An solchen bisher nicht dargestellten schlag-



37. Hans Memling, Die hl. Ursula in Rom. Vom Ursulaschrein in Brügge



38. Gerard David, Madonna mit Frauen, 1509. Museum zu Rouen

kräftigen Anekdoten der Gesta Romanorum übt sich die Gabe der Erzählung besser als an den längst festgelegten biblischen Szenen. Und doch hat Bouts auch in dem großen Abendmahlsbild für Löwen von 1468 ein neues Bild der Szenerie und der Situation geschaffen. Der Raum spricht lauter als bei den Früheren, das Licht rieselt stärker und läßt das Ganze in prickelndem Glanze erscheinen. Dazu die frisch und farbig so fein abgestimmten Flügelbilder mit alttestamentlichen Mahlszenen (Elias, Manna, Melchisedek und Passahmahl) die zum feierlichen Vortrag der Mitte die plaudernde Note fügen und seltene Naturstimmungen (wie Sonnenaufgang) zu geben suchen. Die Anordnung des Mittelbildes ist übrigens genau nach den szenischen Vorschriften erfolgt, die der französische Mysteriendichter Jean Michel für die Bühnendarstellung gegeben hat. Neben dem Abendmahl besitzt die gleiche Peterskirche in Löwen noch ein zweites Hauptwerk von Bouts, den Erasmusaltar, der noch etwas älter (vielleicht um 1464) ist, mit weiter landschaftlicher Szene und feierlichem strengem Figurenspiel. Das Martyrium (dem Heiligen werden die Gedärme aus dem Leib gespult) ist mit Schonung, ja mit Zurückhaltung geschildert; der liegende Akt des Heiligen gehört zu den besten Leistungen der ganzen Schule. — Aus dem Jahr 1462 ist das charaktervolle männliche Porträt der Londoner Galerie (irrtümlich als Selbstporträt angesprochen), viel herber und schlichter als flämische Bildnisse, aber stark in der seelischen Intimität. — Zwei Künstler, die dem Namen nach nicht bekannt sind, schließen sich an Bouts an und stellen eine Mischung holländischer und vlämischer Art dar. Der Meister der »Perle von Brabant« ist benannt nach einem Triptychon der Münchener Pinakothek (Anbetung der Könige, auf den Flügeln der Täufer und Christophorus), bei dem namentlich das Landschaftliche selbständig entwickelt und die Figur stärker in die Gesamtrichtung des Bildes eingezogen wird. Von ihm stammt auch das Triptychon des Hippolytusaltars in S. Sauveur in Brügge mit den Porträts der Stifter (Abb. 31) und die kleine Berliner Tafel (aus der Sammlung A. Thiem): Christus im Haus des Pharisäers Simon. Der andere Meister wird nach zwei Bildern der Brüsseler Galerie der Meister der Himmelfahrt Marias genannt und wurde mit Dirck Bouts' Sohn Aelbert indentifiziert. Von ihm gibt es ein Abendmahl in Brüssel, das sich stark an Bouts' Altar in Löwen anlehnt, ferner in Berlin den hl. Augustin mit dem Stifter,



39. Burgunder Knüpfteppich, Belagerung Jerusalems. Um 1470. New York, Metropolitan Museum

und mehrere Bilder aus der ehemaligen Sammlung Kaufmann in Berlin. Manche Züge dieses Meisters werden später von Quentin Massys wieder aufgenommen, der ja aus Löwen stammt; so bildet er eine Überleitung zur Kunst des 16. Jahrhunderts. Aber neben und hinter seinem Figurenwerk sehen und schätzen wir ein größeres, seinen Landschaftssinn, der schon auf ein reines Stimmungsleben in der Natur ausging. Die aufgehende Sonne teilt den Nachthimmel und glitzert immer freudiger auf den Uferfelsen und Wellen der Meerbucht, welche Christophorus durchschreitet (München [Abb. 32]). Mond- und Fackelbeleuchtung streiten miteinander bei der Gefangennahme Christi, düstere Wolken ziehen über die Felskegel hinter der Mannalese (ebenda).

4. **Memling.** Unter vielen Deutschen, die um der Malkunst willen nach Flandern kamen und dann in dem gesegneten Land blieben, ist Hans Memling aus dem Mainzischen (um 1430—94) der wichtigste. Er ist vielleicht 1459 Rogers Schüler gewesen; dann finden wir ihn in Brügge verheiratet, im Besitz von drei Häusern, mit den besten Familien befreundet. Künstlerisch verdankt er Roger alles, den Stoffkreis, die beliebtesten Kompositionen, manchmal selbst einzelne Figuren; aber er übersetzt alles in eine weiche, milde gefällige Tonart und malt mit einem flüssigen, eleganten, farbenreichen Pinsel. Daneben entnahm er von den Eycks, von Bouts und selbst von seinem Schüler David, was seiner Seele gefiel, im letzten Jahrzehnt sogar die ersten Renaissancemotive, Putten und Girlanden von den Italienern. Sein Werk ist so groß und vollständig erhalten wie bei keinem Zeitgenossen. Brügge tritt damals infolge der Versandung des Kanals von seiner weltgeschichtlichen Stellung zurück und hat infolgedessen Memlings Bilder bis heute treu bewahrt.

Seine frühen Sachen sind noch schulmäßig unfrei, lebende Bilder ohne Leben. So noch der Chatsworth-Altar von 1468, wo er zuerst das Lieblingsthema seines Lebens, die thronende Madonna im Kreis von Engeln, Stiftern und Heiligen anschlägt. Es kehrt in allerhand Spielarten wieder, als Verlobung der hl. Katharina (Abb. 33) im Kreis reizender weiblicher Heiligen (Louvre), wo ein weiter Park, im Johannesaltar zu Brügge, wo eine Kirche den Raum bildet, oder mit dem schalkhaften Engel, der dem Kinde einen Apfel reicht (Wien, Uffizien, Wörlitz) oder ihm auf der Laute vorspielt (London), abgekürzt zu der Einzelmadonna auf der Bank (Berlin) oder zu der stehenden Madonna, die dem Kinde den Apfel reicht, auf dem Ursula-

MADONNA. VON HANS MEMLING

Brügge, Johannishospital



MARTIN VAN NIEUWENHOVE. VON HANS MEMLING

Brügge, Johannishospital

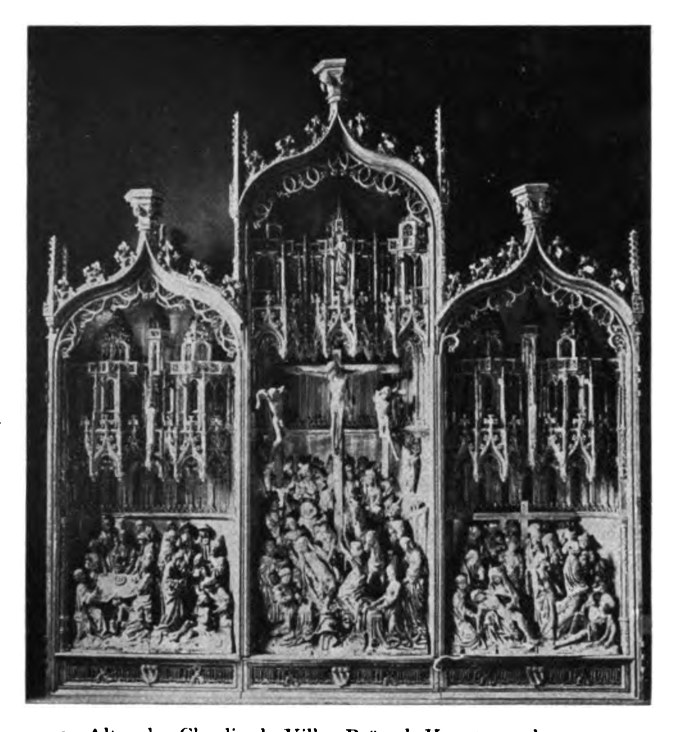


40. Miniatur aus Joques de Guyses Chronique du Hainaut. Brüssel, Bibliothek

schrein, und daraus wieder als Brustausschnitt (Wien, Galerie Liechtenstein, Berlin). Man fühlt diesen Bildern an, daß sie auf einer fast 100jährigen Bildkultur der Flandern in ihrer Ausgeglichenheit und weichen Farbenschönheit ruhen (Tafel III). Das einzelne ist nicht mehr so gesättigt wie bei den früheren Meistern, dafür das Ganze verwobener, malerisch gebundener. Alles ist auf den lyrischen Ton gestimmt. Auch bewegte Szenen wie die Verkündigung beim Fürsten Radziwill in Berlin (Abb. 34) mildern sich zu anmutsvollen Situationsbildern, in denen die Episodenmalerei der Holländer des 17. Jahrhunderts schon vorausgenommen scheint.

Einen großen Anlauf nahm Memling in einem für Italien bestellten Altarwerk, das 1473 zu Schiff mit anderer kostbarer Ladung abging, einem Danziger Seeräuber in die Hände fiel und so in die Marienkirche von Danzig gelangte. Es ist ein Triptychon, außen das Stifterpaar unter den gemalt-plastischen Schutzheiligen, innen das Weltgericht nach Rogers Vorbild in Beaune. Christus auf dem Regenbogen, Maria und Johannes als Fürbitter, die Apostel in lebhafter Unterhaltung als Spruchhelfer; darunter auf weiter Ebene die Auferstehung der Toten und ihre Scheidung durch den riesigen Michael mit der Seelwage. Das Nackte ist etwas steif, mager und verschämt, aber keck von allen Seiten angefaßt und lebhaft bewegt, stürmisch sogar in dem Höllensturz des rechten Flügels, während auf dem linken ein liebliches Idyll, von Petrus und den Engeln begrüßt, auf Jaspisstufen sich zum glänzenden Himmelstor emporbewegt (Abb. 35). Nie wieder hat Memling ähnlich freie Aktmalerei versucht. Die nackten Voreltern auf den Flügeln des Wiener Altärchens sind ganz zahm, und überaus eckig der Leichnam der Beweinung, die er mehrmals wiederholte.

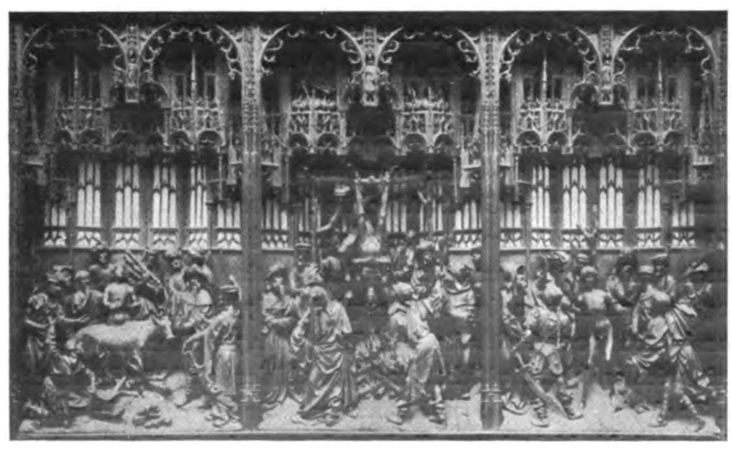
Seit 1479 folgen die großen Aufträge für Brügger Kirchen, drei Altäre und das Votivbild des jungen Martin Nieuwenhove (1484) für das Johanneshospital (Taf. III), die »sieben Freuden Mariä« (1484) für die Jakobskirche (jetzt in der Akademie), wozu als Seitenstück eine Tafel mit der Passionsgeschichte (in Turin) tritt (Abb. 36), die sogenannten »sieben Schmerzen«. Hier hat er versucht, wie in einem Panorama geistreich ersonnener Bauten und Landschaften die fromme Geschichte in fortlaufendem Zug zu erzählen; so entstand eine Tabulatur des geistlichen Schauspiels, das noch einmal, wie einst beim Genter Altar, die Struktur herleiht, wenn auch in ganz anderer Form. Die Idee des neuen Jerusalems, welche dem Stadtbild die mystische Weihe gibt, hebt die Einzelszenen in einem größeren Zusammenhang. Sein episches Talent bewährte er auch bei der Bemalung des Ursulaschreins im Johannesspital (1487), wo er die Romreise und den Märtyrtod der Heiligen mit ihren 11000 Gefährtinnen schildert (Abb. 37). Die sechs Szenen sind voll Pracht und Lieblichkeit, reich an landschaftlichen und Städtebildern und köstlich frisch in der Erfindung der Episoden. Zu gleicher Zeit malte in Venedig Carpaccio die gleiche Legende, freilich in anspruchsvollerem Format; beide Maler hatten die legenda aurea in der Hand und es ist sehr reizvoll zu sehen, wie verschieden der nördliche und südliche Maler sich ihren Stoff



41. Altar des Claudio da Villa. Brüssel, Kunstgewerbemuseum

verteilen und die Tonart wählen. Noch dichter und belebter ist das Gedränge auf dem Dreiflügel, den er 1491 für die Marienkirche in Lübeck schuf, mit der Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung. Was er da an Wucht und Ernst der Darstellung gewonnen, hat er an Raumgefühl eingebüßt. Außer den schönsten seiner Madonnen (s. o.) entstanden in seiner letzten Zeit noch drei Tafeln mit Christus und musizierenden Engeln für eine Orgelbrüstung zu Najera in Spanien (jetzt in Antwerpen), die an die Engel des Genter Altarwerks anklingen. — Memlings Bildnisse sind immer liebenswürdig ohne besondere Tiefe, die späteren auf landschaftlichem Hintergrunde sehr farbenprächtig. So hat er das Erbe der großen Vorgänger in sich gesammelt und es elegantisiert, ohne es eigentlich zu mehren.

5. **Gerard David.** Der letzte Vertreter der Altniederländer kam wieder aus dem Norden, Gerard David († 1523) aus Oudewater. Wahrscheinlich lernte er in Haarlem bei Geertgen, dessen Landschaftsgefühl er erbte und ausreifen ließ. 1483 finden wir ihn in Brügge eingeschrieben, wo er unter Memlings Einfluß geriet. Von Natur ruhig und undramatisch, stilisiert er dessen Figuren und Gruppen ins groß Feierliche. Sein erstes größeres Werk, die Bestrafung des bösen Richters Sisannes durch Kambyses im Brügger Rathaus (1488—98), ist ganz gedämpft in Ausdruck und Bewegung. Aber Memlings Rosengartenbilder hat er vielfach nachgeahmt, wenn auch unter anderem Thema. So finden wir eine Verlobung der hl. Katharina (1500 in London, in München mit schöner Parklandschaft), eine Gruppe weiblicher Heiligen für die Karmeliterinnen 1509 gemalt (jetzt in Rouen [Abb. 38]), eine Hochzeit zu Kana im Louvre. In diesen Bildern malte er beglücktes, wunschloses Dasein holden Frauenadels. Der Reiz liegt in dem milden, symmetrisch abgewogenen Farbenglanz. Am



42. Jan Bormann, Georgsaltar (Mittelstück). 1495. Brüssel, Kunstgewerbemuseum



bedeutendsten in dieser Hinsicht ist »das blaue Bild«, eine Verkündigung in Sigmaringen. Wie er Andacht und Naturstille zusammenfühlt, zeigt der Kanonikus Salviati mit drei Heiligen von 1501 (in London). Den völlig reifen Stil der Figurenlandschaft sieht man auf der Taufe Christi 1508 (in Brügge). Die vornehme Stilisierung der Spätwerke (Kreuzigung in Berlin, Beweinung in London, Anbetung der Könige in Brüssel) weist schon ins 16. Jahrhundert. Arbeiten, die ihm nahestehen, sind häufig in den Sammlungen. Besonders schreibt man ihm diese Erfindung der Nachtstücke zu, die von einer im Bild liegenden Lichtquelle erleuchtet werden. So eine heilige Nacht in Wien mit anbetenden und schwebenden Engeln, wo das Hauptlicht von dem Kinde ausstrahlt und eine wahrhaft magische Wirkung ausübt, indes Joseph mit einer Kerze, zwei Besucher in der Tür mit einer Laterne und die Hirten mit ihrem Wachtfeuer ihre eigene Lichtquelle haben.

6. **Buchmalerei.** Die Buchmalerei der niederländisch-burgundischen Kunstprovinz bietet insofern eine wertvolle Ergänzung, als sie sich weite Stoffgebiete des profanen Lebens eroberte, die der Tafelmalerei noch nicht geläufig waren. Die Schilderung des Naturjahres und der ländlichen Beschäftigungen war schon in den Monatsbildern der frühen Gotik in den plastischen Bilderkreis der Kathedralen aufgenommen worden. Jetzt werden mit Hilfe des entwickelten Landschaftsbildes und der Luftstimmung richtige Panoramen des Arbeitslebens, der Jahreszeiten und des Witterungswechsels gegeben. In den Chroniken erscheinen Schlachten, Belagerungen, Turniere, Heereszüge und Hinrichtungen, in den Romanen Festlichkeiten, Gastmähler und Liebesabenteuer. Auch die römische und griechische Sage wird unbedenklich in die Trachten und Erscheinungsformen des Rittertums eingekleidet; solche Freiheit ist nicht Naivität, sondern aus dem Wunsche zu erklären, vergangene Romantik der Gegenwart als lebendige Wirklichkeit zurückzuerobern. Auf den Buchrändern aber entfaltet sich ein reizendes Kleinleben von Naturdingen, ein Streumuster von Ranken, Blumen, Früchten und allerlei Getier, das mit beinahe wissenschaftlichem Eifer studiert ist. Lebendige Bildnisse und Gruppen von Zeitgenossen sehen wir auf den Widmungsblättern. Die Chronik der Eroberung von Jerusalem um 1440 (Wien), die Chronik vom Hennegau (1446) in Brüssel (Abb. 40), der Roman »Gerard v. Roussillon« (in Wien) und David Auberts Froissardchronik (1469) in Breslau sind die bedeutendsten Stufen der Entwicklung, die in der Schule Alexander Benings von Gent ihren Höhepunkt findet. Von ihm ist die vlämische Übersetzung des Boethius (1492, in Paris) illustriert, und ebenso das weit prächtigere und berühmtere Breviarium Grimani in Venedig, woran sein Sohn Paul Bening und wahrscheinlich Gerard Horenbout von Gent mitarbeiteten. Kulturgeschichtlich interessant sind vor allem die Kalenderbilder dieser Prachthandschrift als treue Spiegel des ländlichen Daseins und Arbeitens.

7. **Teppichwirkerei.** Die Aufgabe, welche in Italien die Wandmalerei erfüllte, fiel im Norden großenteils der Teppichwirkerei zu. Die Kirchen bekleideten ihre Wände nach dem Wechsel der Zeiten und Feste mit passenden Bildwebereien. Die Fürsten zogen von Schloß zu Schloß und nahmen ihren beweglichen Wandschmuck mit sich. Für diese Arbeiten zeichneten die besten Meister, Jan van Eyck, Hugo, Memling u. a. die Kartons. Hier fanden sie die Gelegenheit, ins Große zu gehen und eine monumentalere Gestaltenfülle zu offenbaren. Denn die Technik der Weberei verlangt es, große ruhige Flächen zu meiden, leere Räume zu füllen und mit Zierat zu übersäen. So ist es zu verstehen, daß sich in den Bildfeldern gedrängte Figurenreihen übereinanderbauen und das letzte Eckchen mit blühender Buntfarbigkeit gesättigt ist. Brüssel wurde im 15. Jahrhundert der Vorort dieser Manufaktur und versorgte den europäischen Markt. Das monumentalste Werk sind die Wandteppiche aus dem Zeltlager Karls des Kühnen, das die Schweizer 1476 bei Murten erbeuteten (heute in Bern).



und die unvergleichlichen Stücke aus dem Besitz Karls V. in Madrid. Aber auch die Sammlungen in Paris, Brüssel, London, Wien usw. (Abb. 39) haben reiche Schätze.

2. Die Bildnerei

Die flandrischen Steinbildner, welche beim Schmuck der Kirchen und Rathäuser, bei den Grabmälern des Bürgers und der Fürsten immer noch dankbare Aufgaben fanden, vermochten dem Aufstieg der Malerei nicht zu folgen. Ihre Tätigkeit erschöpft sich im dekorativen, unendlich feinmaschigen Spiel am kirchlichen Inventar, namentlich am Lettner (Jubet); Glanzstücke sind in Löwen und Lier erhalten, während der herrliche Lettner von Dixmuiden leider im Weltkrieg zugrunde ging. Dagegen gelang es den Holzschnitzern, im Anschluß an die Malerei eine blühende Industrie der Schnitzaltäre zu schaffen, mit denen sie einen guten Markt im Norden, in Schweden, Dänemark und Norddeutschland eroberten. Aufbau und Figurenschmuck sind grundsätzlich anders behandelt als in deutschen Altären. Den Hintergrund bildet etwa wie bei Rogers Sakramentsbildern (s. o. S. 13) ein gotischer Chor, in welchen von oben wunderfeine Baldachine mit Türmelungen hereinhängen. Darunter sind die Szenen nicht in Relief, sondern in kleinen Freifiguren ausgeführt, gruppenweis zu zwei oder drei aus einem Stück geschnitten und dann zum Ganzen zusammengestellt. Es sind die lebendigen Szenen Rogers (S. 11) ins Plastische übertragen und zwar mit der gleichen Lebhaftigkeit des Ausdrucks, der Leidenschaft und Bewegung, die durch Bemalung und Vergoldung gehoben wird. Brüssel und Antwerpen waren die Hauptstätten des ziemlich fabrikmäßigen Betriebes, und im Brüsseler Kunstgewerbemuseum sind einige der besten Werke vereinigt, der Sippenaltar aus Anderghem, der Passionsaltar, den Claudio da Villa für Italien bestellte (Abb. 41), und der Georgsaltar aus Löwen, den Jan Borman, der Leiter des größten Ateliers in Brüssel, 1495 vollendete (Abb. 42). Das ist noch ganz die herbe Schlankheit der Rogerschen Menschen, die Art der Gruppierung im Halbkreis, das Zeitkostüm, die Turbane und Flügelhauben. Dagegen treffen wir in einem seiner letzten Werke, dem Passionsaltar in Güstrow von 1522, die weicheren Formen des Mischstils und landschaftliche Gründe, welche sein Sohn Pasquier (bis 1539) äußerst prächtig fortführte und vollendete bis zur Verwischung der plastischen Grenzen. Ältere Werke der neunziger Jahre, in denen metallisch scharfgeschnittene Figuren mit dem weichen, milden Typus des Dirck Bouts gepaart sind, bewahrt der Dom in Strengnäs.

B. Frankreich

1. Die Malerei

Durch den hundertjährigen Krieg mit England ist das Kunstleben Frankreichs schwer gelähmt worden. Das Land hat seine Führerrolle, die es im Zeitalter der Gotik für das ganze Abendland gespielt, eingebüßt und steht jetzt so stark abseits, daß es selbst an der Entwicklung der Malerei nur späten und geringen Anteil nimmt. Es sind nur einige Meister von Eigenwert und von diesen verhältnismäßig sehr wenig Werke zu verzeichnen, die den Beitrag Frankreichs zum Gesamtbild des 15. Jahrhunderts darstellen. Aber diese Malerei ist wenigstens selbständig und von Roger, dem großen Lehrmeister des 15. Jahrhunderts, unabhängiger als die mancher anderer Kunstprovinzen. Vielmehr wird der Realismus selbständig und eigenartig, mit unleugbarer französischer Eleganz entwickelt. Und die besten Kräfte finden wir nicht in den burgundisch-niederländischen Grenzländern, sondern im damaligen Herzen Frankreichs, in der



1. **Schule von Tours.** Der Meister der Schule, Jean Fouquet (1415—80) ist in erster Linie Buchmaler. Er war 1443—47 in Italien gewesen und hatte sich einige Formen der Renaissance angeeignet. Danach entstanden seine berühmten Bücher, das Stundenbuch seines Gönners Etienne Chevalier (1452), wovon vierzig Blätter in Chantilly sind, die grandes chroniques de France und Josephus' jüdische Altertümer (in Paris), Boccaccios berühmte Frauen um 1469 (in München), deren Bilder durch den ruhig vornehmen Ton der Erzählung, einen gewissen Adel der Haltung und Bewegung und geistreiche Erfindung bestechen. Von seinen Tafelbildern ist der Zweiflügel von Melun das bedeutendste, wovon die eine Hälfte, der Stifter Etienne Chevalier mit dem hl. Stephanus (Abb. 43) in Berlin, die andere, Maria mit den Zügen der Agnes Sorel (Abb. 44), in Antwerpen ist. Es ist großer Figurenstil, flach und ohne plastische Wucht, aber gesättigt mit materieller Kostbarkeit. Dazu kommen noch einige Brustbilder (Karl VII., der Jouvenel des Ursins im Louvre, ein junger Mann in Wien, Liechtenstein, 1451) und ein Selbstbildnis, einfarbig in Email (im Louvre), einer Technik, die er in Italien von Filarete gelernt und auch auf dem (verlorenen) Rahmen des Meluner Bildes angewandt hatte. Aus seiner Schule ging kurz nach seinem Tode 1483 das Altarwerk von Loches hervor, welches zwar unverkennbar niederländischen Kompositionen folgt, aber in einer ausgeglichenen Abschwächung, worin die großen Leidenschaften keinen Raum mehr haben und die blassen Farben gedämpft klingen. Ein Schüler Fouquets war auch Jean Bourdichon, der das Gebetbuch der Königin Anna von Bretagne schmückte; ein zweiter Schüler ist der »Meister von Moulins«, der »Maler der Bourbonen«. Sein Hauptwerk (1498) ist ein Dreiflügel mit dem Stifterpaar Peter v. Bourbon und Anna v. Frankreich und der im Himmel thronenden Madonna, wozu eine Madonna mit Engeln in Brüssel gleichsam eine Vorstudie bildet, wie er auch das Fürstenpaar schon einmal (1488) gemalt hat, die Dame von der hl. Magdalene empfohlen (im Louvre [Abb. 45 und 46]). Eine Geburt Christi mit dem Kardinal Rolin um 1480 in Autun vervollständigt das Werk dieses vornehmen, kräftigen und sicheren Künstlers, den man irrtümlich mit dem Hofmaler Karls VIII. Jean Perréal (bis 1529 in Lyon nachweisbar) zusammengeworfen hat.

2. Den Niederländern näher steht die **Schule von Amiens,** die von dem »Fürsten der Verlichter« Simon Marmion begründet ward. Er ist 1449—54 in Amiens, dann bis zu seinem Tode 1489 in Valenciennes tätig, durch die Miniaturen einer Chronik von St. Denis (in Petersburg) und durch zwei Tafelwerke belegt, beide mit Mönchsgeschichten. In Berlin sind zwei Breitbilder, die Hülle eines kostbaren silbernen Reliquienschreines der Abtei St. Omer, den der Abt Wilhelm Fillastre 1449 dorthin stiftete, mit zehn Szenen aus dem Leben des hl. Bertin (Abb. 47), schlicht und doch pikant im Rahmen einer verbindenden Kirchen- und Hallenarchitektur erzählt. Die geschickte Abfolge der zehn Szenen verrät die Erfahrung des illustrierenden Buchmalers, der die Folge seiner Szenen wirklich zu einer Biographie erhebt. Die bemalten Kirchenportale und Kreuzgänge dieser Tafeln bekunden wieder einmal, welch wichtige Rolle die Farbe bei der mittelalterlichen Plastik gespielt hat. In Neapel befindet sich eine Tafel mit dem Bild und den Taten des hl. Vincenzo Ferrer, von der Königin Isabella um 1460 in die Petrusmartyrkirche gestiftet.

3. Lebhafter scheint der Puls der **südfranzösischen Schule** geschlagen zu haben, die sich um den kunstsinnigen König René den Guten in der Provence sammelte. Freilich ist der Nachlaß auch hier äußerst gering. Von dem bedeutendsten der Hofkünstler, Nicolas Froment, ist nur ein Dreiflügel mit der Auferweckung des Lazarus in den Uffizien von 1461, eine harte, grimmassierende Arbeit erhalten, und in der Kathedrale





43. Jean Fouquet, Diptychon von Melun. Etienne Chevalier mit dem hl. Stephan. Berlin



45. Meister von Moulins, Magdalena mit Anna von Frankreich. Louvre

von Aix »der flammende Dornbusch«, in welchem Maria einem alten Hirten erscheint, auf den Flügeln König René und seine Gemahlin Jeanne de Laval (1475). Die Formen sind reiner, die Farben klarer und glühender als früher. Welch kräftige und eigenartige Künstler aber noch neben ihm arbeiteten, die der Vergessenheit ganz anheimfielen, zeigt eine Beweinung aus Montpellier (Abb. 48), die im Bau der Gruppe und der Landschaft, in der Beleuchtung und dem erschütternden Ernst der Empfindung höchst bedeutend ist.



44. Jean Fouquet, Diptychon von Melun. Jungfrau Maria. Antwerpen



46. Meister von Moulins, Madonna mit Engeln. Brüssel, Museum



47. Simon Marmion, Aus dem Leben des hl. Bert'n (Teilstück). Berlin



48. Südfranzösisch um 1460. Beweinung Christi (Baron d'Albenas, Montpellier)

2. Die Bildnerei

Die französische Bildnerei erhob sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ohne fremde Hilfe zu einzelnen Leistungen, welche eine Überwindung der Gotik verraten, indem durch reineres Naturstudium das abgestreift wurde, was an der gotischen Plastik Manier gewesen oder geworden war. Von schönem, frischem Lebensgefühl ist das Grabbild der Agnes Sorel († 1449) in der Kathedrale zu Loches mit lieblichen Lämmern zu ihren Füßen. Von zarter und reiner Anmut sind die Heiligen, meist Frauen, welche, auf zierlichen Säulen stehend, den Schmuck der Schloßkapelle in Chataudun (1464) bilden. Man kann von einer Loireschule sprechen, die der Malerschule zur Seite geht, wenn man weiter an die Grablegung Christi denkt, die 1496 in der Abtei Solesmes (Abb. 49) vollendet wurde, ein herb kraftvolles Werk, dessen Realismus durch inniges Gefühl gemäßigt ist. Joseph und Nikodemus senken den Leichnam in einem Tuch feierlich und umständlich in den Sarg. Schließlich begegnen wir dem Großmeister des Jahrhunderts, Michel Colombe aus der Bretagne, auch in Tours, wo er, schon siebzigjährig, 1491 auftaucht und bis 1512 nachweisbar ist. Sein Hauptwerk ist das Grabmal, welches die Königin Anne ihren herzoglichen Eltern, Franz II. und Margarete von der Bretagne, in der Kathedrale zu Nantes (Abb. 50) stiftete (1502—07). Der Entwurf stammt von Jean Perréal und zeigt schon Renaissancemotive im Aufbau des Schreins. Die Liegebilder der Entschlafenen und die vier Tugenden an den Ecken sind aber die reinsten Zeugnisse des nationalen Stils, der, auf gotischer Überlieferung fußend, alle Reize der Darstellung, Wahrheit, Fülle, innere Beseelung und eigene Formenschönheit vereinigt. Von gleicher Güte ist auch ein Relief aus der Schloßkapelle in Gaillon, der hl. Georg im Kampf mit dem Drachen (jetzt im Louvre). Die weiteren Arbeiten der Schule werden wir im Kapitel über das 16. Jahrhundert kennen lernen.

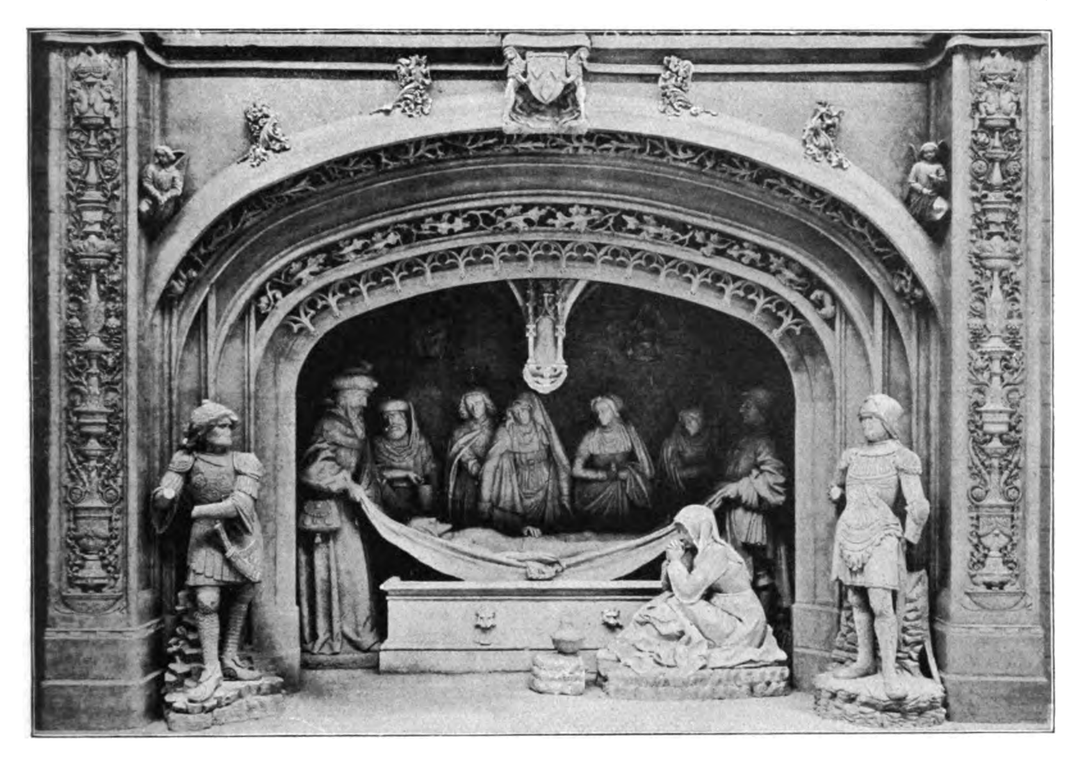
C. Deutschland

1. Die Malerei

Die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts ist auf andere Dinge eingestellt als die niederländische; man kommt nicht zu ihrer Seele, wenn man sie mit der Kunst der Vlamen vergleicht. Diese ist zweifellos artistischer, entwickelter und gesättigt mit vielen Reizen; die deutsche Malerei ist naiver, schlichter und unkompliziert. Sie richtet sich nicht in erster Linie ans Auge, sondern an das Herz. Ihre Bekenntnisfreudigkeit gibt ihr die einzigartige Stoßkraft, das Explosive der Mitteilung, die Unmittelbarkeit der Sprache. Solchen Vorzügen gegenüber kann sie gern auf eine gepflegtere Bildkultur verzichten; Frische, Fröhlichkeit, Gesundheit und Echtheit der Empfindung sind hohe Vorzüge, die in einer bewußteren, reflektierenden Gestaltung leicht erschüttert und getrübt werden. Vor allem fehlt es der deutschen Kunst keineswegs an Größe neben allem Betrieb. Das Gesamtniveau mag niedriger sein als in den Niederlanden, die Wucht der Persönlichkeiten ist gewaltig. Wie so oft, hat Deutschland auch in diesem Jahrhundert Männer aufzuweisen, die als Geistes- und Kunstträger keinen Vergleich mit außerdeutschen Namen derselben Zeit zu scheuen haben; freilich sind sie nicht stark genug, das Gesamtniveau zu der Höhe zu erheben, die in Italien erreicht wird. Aber die Gründe dafür liegen noch in vielen anderen Punkten.

Zunächst strafte sich der Mangel eines nationalen Mittelpunktes. Die deutsche Nation hat niemals einen Treffpunkt ihrer staatlichen, geistigen, künstlerischen Interessen gehabt, wo die Kräfte sich sammeln, messen, reiben und treiben konnten, wo die großen und kleinen

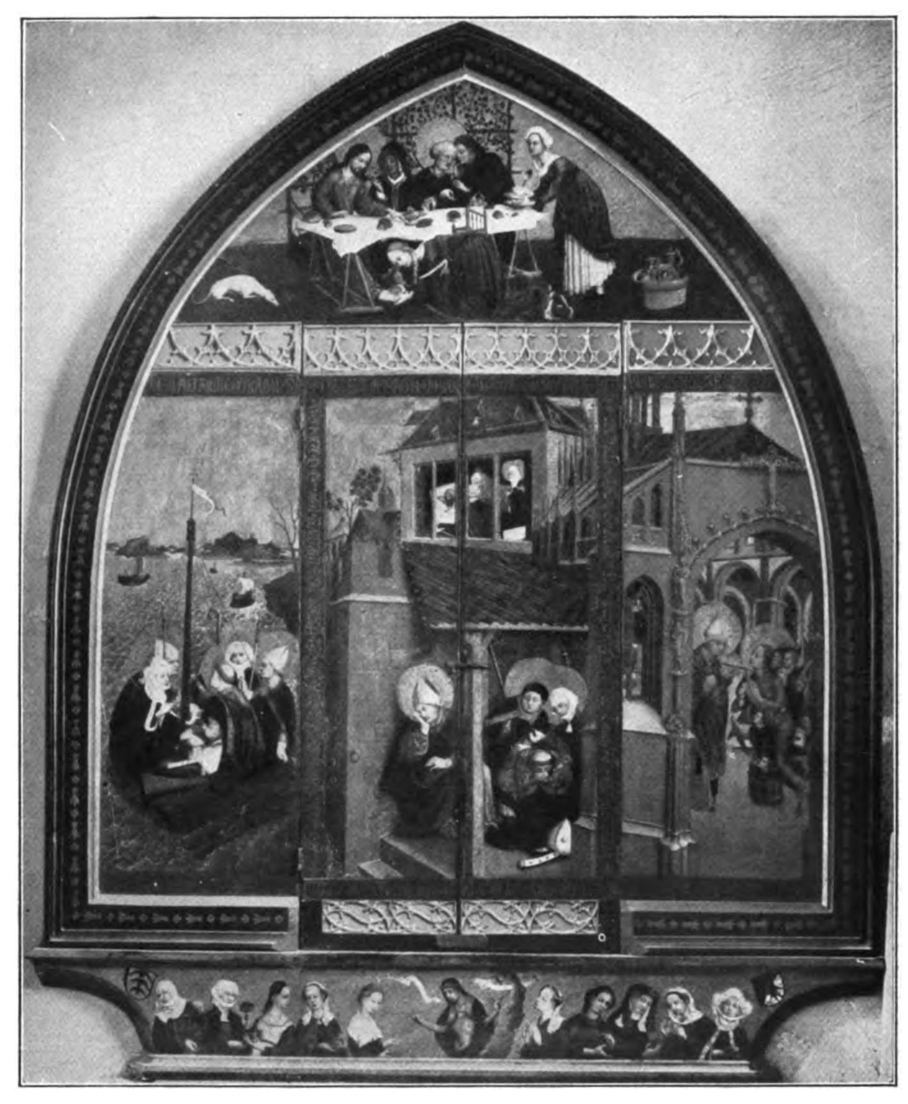




49. Grablegung in der Abteikirche zu Solesmes



50. Michel Colombe, Grabmal Franz II. in der Kathedrale zu Nantes



51. Lucas Moser, Altar von Tiefenbronn

Werte und Fortschritte gesammelt, dem nächsten Geschlecht überliefert und als Sprungbrett weiterer Fortschritte benutzt werden konnten. Hier und da treten die Talente und ganze Schulen plötzlich und stark hervor, um bald nachher, fast ohne Nachwirkung wieder zu versinken. Und irgendwo in der Nähe oder Ferne müht sich das nächste Geschlecht wieder mit den gleichen Problemen.

Es kommt hinzu, daß der Sitz und Nährboden der Kunst im 15. Jahrhundert fast ausschließlich das Bürgertum ist. Fürstliche Gunst, Teilnahme und Aufträge spielen fast gar keine Rolle. In der bescheidenen Bildung der Stadt, in einer eng umgrenzten Umgebung und unter geringen künstlerischen Ansprüchen wachsen die Maler auf; die wackersten unter ihnen bewegen sich zeitlebens in dem beschränkten Kreis des Pfahlbürgertums. Die religiösen Vorstellungen stehen durchaus im Mittelpunkt der Gedankenwelt. Ja, die große Masse beginnt wohl überhaupt jetzt erst, sich innerlich mit dem Bilderkreis der Kirche zu beschäftigen. Wir sehen heut ganz klar, daß die Maler Prediger waren, daß sie in erster



52. Conrad Witz, Vom Genfer Altar. Genf, Archäol. Museum

Linie von der Wahrheit der Vorgänge, Geschichten und Personen überzeugen wollten und dazu war ihnen der neu erwachte Realismus ein willkommenes Mittel. Die bunte und handgreifliche Wirklichkeitskunst wird mit herzlicher Freude ausgekostet, ohne zur Entdeckung der höheren Gesetze und der reiferen Schönheiten zu führen. Die vordringliche Lehrhaftigkeit hindert natürlich auch wieder die freie, absichtslose Hingabe an die Erscheinung, die gründliche Erforschung des Raumes, der Perspektive und des Lichtes, der menschlichen Gestalt. Wir sehen oft Einzelnes meisterhaft, herrlich erfaßt, seelische Regungen, köstliche Blicke für das Rührende oder Humoristische, kühne und scharfe Striche der Zeichnung, aber daneben Unfertigkeiten und Derbheiten, die den Eindruck wieder stören.

Vieles erklärt sich aus dem rein handwerklichen Betrieb, in welchem die Malerei beinahe nur als Hilfskunst galt. Die Altäre sind in Deutschland der Plastik vorbehalten, der Malerei werden nur die Flügel anvertraut. Und nach erhaltenen Berichten und Verträgen entschied über das Einzelne mehr die Bestellung als die freie Wahl, mehr die gute Technik als die neue Erfindung, mehr die Zunft als die Künstlerschaft. Das Rahmenwerk ist ein wichtiger Bestandteil des Ganzen; auch hier wird das Handwerk künstlerisch veredelt und erreicht die höchte Note. Die Romantiker haben die »altdeutschen« Werke geachtet und wieder in Geltung gebracht wegen ihrer stillen, frommen Gesinnung und ihrer innigen Gemütstiefe. Wir glauben sie jetzt höher und gerechter zu schätzen als Zeugnisse eines großartigen Strebens nach dem malerischen Ausdruck, als Werke ursprünglicher und frischer Erfindung, deren unmittelbare Schönheit dem unverbildeten Auge oft leichter aufgeht als dem verzärtelten.

Namentlich in den ersten Jahrzehnten schwankte die Malerei zwischen den Polen der Phantasie und des Naturalismus. Nur schweren Herzens trennte man sich von einem idealen Stil der Andeutung, der das Überweltliche so leicht und breit mit dem Diesseitigen zu



53. Hans Multscher, Christus vor Pilatus
Berlin



54. Frauenkopf aus dem Sippenaltar
Köln, Museum

mischen gestattete. Andrerseits pochte die Forderung genauer Naturbeobachtung allzulaut an die noch ängstlich gehütete Pforte. Den Niederländern blieb solcher Zwiespalt erspart, wenigstens kennen wir die Stufen nicht mehr, die vor dem Genter Alter liegen. Den Deutschen aber erwuchs aus solchem Kampf zwischen Phantasie und Auge eine starke seelische Stoßkraft, die namentlich in der Periode bis 1460 zu Monumentalisierung und Festigkeit verhilft. Diese Zeit läßt sich an innerem Leben durchaus dem Florentiner Ringen von 1400 bis 1450 vergleichen. Die zweite Hälfte des deutschen Jahrhunderts zeigt ein Nachlassen des künstlerischen Ringens und bringt das Gefällige, Zierliche, Geordnete an die Oberfläche, bis dann ein Dürer über solche Spielerei kam und bewies, was künstlerische Energie sei.

1. **Die Anfänge des Realismus.** In den dreißiger Jahren tauchen drei Schwaben auf, unabhängig voneinander und von der Eyckschen Kunst nur wie durch Hörensagen berührt, völlig einig in der entschlossenen und gründlichen Abkehr vom mystischen Idealismus der Altkölner und jeder auf eigene Weise mit der malerischen Bewältigung des Wirklichen beschäftigt, Lucas Moser, Conrad Witz und Hans Multscher.

Lucas Moser aus Weilderstadt hat sich selbst an seinem einzigen Werke, dem Magdalenenaltar in Tiefenbronn bei Pforzheim (Abb. 51), der Nachwelt bekannt gemacht mit der ausdrucksvollen Aufschrift:

Schrie kunst schrie und klag dich ser
din begert jeetz niemen mer
So o we 1431 Lucas moser maler von wil maister des werx

Die Inschrift verrät, daß in den Jahrzehnten vor 1431 also zur Zeit des Constanzer Conzils, es der Kunst gut ging. Leider können wir diese Zeit nicht mehr illustrieren. Aber auch hier ahnen wir einmal wieder, daß das oft geschmähte 14. Jahrhundert viel höher zu bewerten ist, auch auf dem Gebiet der Malerei. Nur die Flügel sind gemalt, und zwar mit der Legende der Maria Magdalena und ihres Bruders Lazarus: das Gastmahl Simons, die Meerfahrt, die Landung in Marseille, die letzte Kommunion der Magdalena. Darin sind nun die Hauptsachen mit frischer, packender Naturtreue gesehen, so das Schiff mit dem durchscheinenden Kiel auf kleinen, kräuselnden


55. Vom Georgsaltar. Köln, Museum

Wellen, die schlafende Reisegesellschaft unter einem Schieferdächlein vor dem Palast. Der Quereinblick in eine Kirche, die gedeckte Tafel, die Stofflichkeit der Gewänder sind lauter Entdeckungen eines erwachten Auges. Überaus lebendig ist die Behandlung der reichen Trachten, namentlich in der Predella mit den zehn Jungfrauen. Es herrscht ein ganz neuer Wille, die verschiedenen Vorgänge zu einer Bildeinheit zusammenzufassen. Die Farben sind hell und kräftig, der Sinn fürs Licht ist erregt, aber noch unentschieden und zaghaft.

Eine Gestalt von ganz großem Maßstab und monumentaler Wucht ist Conrad Witz. In Konstanz um 1400 geboren, dann mit seinem Vater Hans in Rottweil zusammen, erscheint er 1434 in Basel, das als Konzilsstadt (1431—43) einen raschen Aufstieg erlebte; seit 1444 malte Witz in Genf, wo er um 1447 gestorben sein mag. Vielleicht hat er von seinem Vater, der in Nantes (1402) und am burgundischen Hof (1424) gearbeitet hatte, oder durch den Verkehr mit dem Meister von Flémalle (S. 13) in Basel einige Fühlung mit den Wegen und Zielen der Niederländer gewonnen; doch sind seine frühesten Sachen schon ganz selbständig, eine Kreuzigung, wunderbar frei und räumig vor die schönste Bodenseelandschaft gestellt (in Berlin) und eine hl. Familie, die er höchst bürgerlich, ohne alle Glorie, mitten in das genau nachgebildete Münster zu Basel gesetzt hat (in Neapel). Von heimlicher Schönheit ist das Bild der beiden Heiligen Magdalena und Katharina (Taf. IV), die im alten romanischen Kreuzgang des Baseler Münsters im Abendgold sitzen (in Straßburg). Hier erreicht Witz den großen, feierlichen Stil des Raumes und der Figuren. In feinster Gegensätzlichkeit ist in den beiden Frauen die Welt der klugen Jungfrau und die des liebenden Weibes konfrontiert. Das lebhafte Spiel der Säulen und Bogen leitet den Blick aus dem Kreuzgang hinaus auf den Baseler Münsterplatz bis zum Hause des Malers. Dazu gehört die Tafel in Basel: Begegnung Joachims und


56. Meister des Marienlebens, Anbetung der Könige. München

Annas (s. u.) und die Verkündigung in Nürnberg. — Um 1440 entstanden dann die Tafeln von den Außenflügeln eines großen, zerstörten Altars (in Basel und Berlin): Alttestamentliche Gestalten wie Abraham und Melchisedek, Salomo und die Königin von Saba, Ahasverus und Esther als Vorbilder für neutestamentliche Erfüllungen, wie sie der »Heilsspiegel« vorführte. Hier erreicht die Plastik und Monumentalität der Figur den höchsten Grad. Da steht ein Priester mit dem Opfermesser in weißem Mantel vor einer Mauer im Seitenlicht, so daß er durch seinen eigenen Schatten lebendig und plastisch heraustritt. Da sind drei Helden, welche dem König David Wasser bringen (Vorbild der Dreikönige), ganz in Eisen gehüllt und von rückwärts so beleuchtet, daß die Lichter und Gegenlichter auf den Rüstungen tanzen. Ein Christophorus bewegt sich in der zartduftigen Seelandschaft, deren felsige Vorsprünge und Tannenwälder sich im Wasser spiegeln. Ganz erstaunlich greifbar ist eine Begegnung an der goldenen Pforte (in Basel), wo das Steinwerk, der Torbalken, die Sprünge im Putz und die Spinnweben in den Ecken mit größtem Eifer, die Figuren mit einer gewissen breiten Schwere gearbeitet sind. Der Rest eines Altars in Genf ist ein letztes Werk, datiert »Conradus Sapientis 1444«, vier Breitbilder, innen die Madonna mit dem Stifter und die Dreikönige (Abb. 52), außen Petri Fischzug und dessen Befreiung aus dem Kerker. Beim Fischzug grüßt uns die erste Naturlandschaft der nordischen Malerei, die man noch heut nach fünf Jahrhunderten erkennt. Es ist ein Stück Ufer vom Genfer See. Bei der »Befreiung«, die ganz naiv in zwei Szenen vor einer Häusergruppe spielt, sind wieder die perspektivischen Versuche und die Schattenspiele am merkwürdigsten. So sind auch zwei Tafeln (Verkündigung und Heimsuchung) in der Galerie zu Modena vorzügliche Raumstudien, erstere im Zimmer, letztere im Burghof, höchst anschaulich und mit allen Gewaltsamkeiten der Perspektive. Ein Schüler Konrads dürfte der »Basler Meister von 1445« gewesen sein, von welchem nur zwei Tafeln, die Eremiten Antonius und Paulus in Donaueschingen und Ritter Georg in Basel erhalten sind, beide mit wasserreicher Landschaft, die zwischen Felskulissen weit in die Tiefe geht und einzelne Entlehnungen von Witz aufweist. Das Berliner Museum besitzt aus der Schule von Witz eine große Dreieinigkeit; neben den thronenden Hauptfiguren die Begegnung Marias und Elisabeths.

Der dritte dieser Primitiven gibt in anderer Weise Rätsel auf. Es ist Hans Multscher in Ulm, zugleich als Schnitzer tätig, 1427—67. Wir kennen von ihm zwei Werke, die einen sehr verschiedenen Eindruck machen. Acht Tafeln eines bezeichneten Flügelalters um 1437 in Berlin mit dem Marienleben und der Passion sind starke, leidenschaftliche Ausbrüche einer derben, volkstümlichen Phantasie (Abb. 53). Mit großem Behagen sind Massen in Bewegung gesetzt und herbe, grobe, selbst häßlich karikierte Köpfe durcheinandergewirbelt, auf denen alle Spielarten von Gemeinheit und Niedertracht auftreten. Der Maler trifft den munteren Ton des Volksliedes namentlich im Geburtsbilde, und die Bilder der Leidensgeschichte sind stark von den Passionsspielen beeinflußt. Im Auferstehungsbild sind die Soldaten von besonderer Ausdruckskraft. Das Räumliche gelingt lange nicht so gut wie bei Witz; dagegen ist die Frische in der Bewältigung der Massen, das Gebaren der Statisten bemerkenswert. Hier haben wir eine Wirklichkeitswucht genau so energisch wie bei Witz, nur nach einer ganz anderen Richtung. Und die gleichen acht Szenen sind auf dem urkundlich für Multscher gesicherten Sterzinger Altar von 1458 dargestellt (jetzt im Rathaus), aber hier gedämpft in einer fast klassischen Ruhe im Stil der kalligraphischen Gotik. Der Tod Mariä z. B. ist reines Gefühl, ganz auf Rührung und Mitleid angelegt. Multscher hat in den zwanzig Jahren, die zwischen beiden Altären liegen, nicht nur seinen Stil vereinheitlicht, sondern auch den Einfluß Rogers von der Weyden erfahren.

2. **Die Kölner Malerschule.** Köln hat im Anfang des Jahrhunderts sowohl in Meister Wilhelm wie in Stephan Lochner den hohen Stil der feierlichen Szene und hohen



Phantasie erreicht. Werke, wie des ersteren Meisters Schweißtuch der Veronika in München oder der Dreikönigsaltar Lochners in Köln gehören zu den reifsten Manifestationen dieser frühen deutschen Kunst. Aber diese Höhe konnte nicht gehalten werden; der Realismus der Niederländer brach ein und zersetzte die geschlossene visionäre Formensprache. Es sind meist fremde, zugewanderte Meister, welche die neuen Formen einbürgern und bis 1520 festhalten. Und sie haben sich so tief zu verbergen gewußt, daß wir sie nicht bei Namen, sondern nach ihren Hauptwerken nennen können. Der Meister der Georgslegende (Abb. 55), um 1460, erweist sich als frischer Erzähler; die hageren Figuren, die herben, großen Köpfe, die bleichen Frauen, die hellen Landschaften unter blauem Himmel zeigen ihn als Nachahmer Rogers. Der Meister der Verherrlichung Mariä (1460—80, Hauptbild im Kölner Museum) wohl aus Lüttich stammend, hat von vielen vieles gelernt, das Eigene, Bezeichnende ist eine gewisse Größe und Wucht seiner Menschen, eine übermütige Schmuckfreude, eine tiefe, glänzende Farbe. Die Felsformen des Maastales kehren auf seinen Bildern ebenso wieder wie Erinnerungen an das Genter Altarwerk. Aber wir finden auch Entlehnungen von Lochner und ein genaues Stadtbild Kölns. Eine köstliche Anbetung mit vielen Engeln in Berlin.



57. Bartholomäusmeister, Kreuzabnahme. England, Privatbesitz.

Fruchtbarer und einflußreicher ist der Meister des Marienlebens (Abb. 56), der neben Roger auch Dirck Bouts studierte. Seine Darstellung ist durchaus gemessen und feierlich, seine Erzählung mehr lyrisch als dramatisch angelegt. Die überschlanken Gestalten bewegen sich ernst, still, zierlich, fast lautlos. Er liebt kein Gedräng und Geschrei, sondern die rührende Erbauung, die keusche Empfindung in einer reinlichen, heiteren Umgebung. Seine Zimmer, seine Landschaften sind hell durchsonnt und lieblich. Um seine tiefen, tonigen Farben zu heben, kehrt er später zum Goldgrund zurück. Die wirkungsvolle Vereinfachung und Räumigkeit seiner Bilder sieht man an einer Kreuzigung in Köln und einem Rosengarten in Berlin. Ein Altarwerk bestellte der berühmte Kardinal Nicolaus Cusanus für sein Hospital in Cues. Größere Altarwerke befinden sich außerdem in der Sammlung Virnich in Bonn, in der Kirche zu Linz a. Rh. (1463). Besonders gut erhalten ist das kleine Halbfigurenbild in Köln, auf dem Bernhard von Clairvaux die Erscheinung Marias erlebt, die dem Zweifelnden auf seine Bitte: »Monstra te esse matrem« Milch aus ihrer Brust zuspritzt. Die Wandmalerei in der Kapitolskirche (ein Kantor mit seiner Singschule), hat stark gelitten. — Mit ihm verwandt, wenn auch etwas männlicher, ist der Meister der Lyversbergschen Passion (acht Tafeln in Köln), der sich auf diesem Werk als ein unruhig lebhafter Erzähler mit überfüllten Gruppen und bunten Farben zeigt.



58. Bartholomäus, Agnes und Cäcilie. Vom Bartholomäusaltar, München

Eine jüngere Gruppe, schon Zeitgenossen Dürers, tragen die nun eingebürgerte Malweise ohne wesentliche Änderung tief ins neue Jahrhundert hinein. Der Meister der hl. Sippe ([Abb. 54], 1486—1520 tätig), von Gerard David beeinflußt, tief und satt in den Farben, klar und duftig im Ton, gibt uns in seinen großen Zeremonienbildern mit scharfer Beobachtungsgabe ein anschauliches Bild des Bürgertums seiner Zeit. Wir sehen die geputzten Frauen in bunter Zierlichkeit, die bildnishaften, ernsten Männer, bunte und drollige Akte des Volkslebens, welche rückwärts in den Straßen der Städte und in der Landschaft spielen. Dabei ist er ein Feinmaler der Kleidung, des Schmucks, der Hintergründe und äußerlich an den Röhrenfalten kenntlich. Leben und Bewegung sucht er auch in das ruhige Dasein zu bringen, manchmal ungeschickt genug, so auf dem Sippenaltar (in Köln) und einem Dreiflügel mit vielen Einzelheiligen (in Berlin), die um eine thronende Madonna gestellt sind. Dramatischer geht es auf dem Sebastiansaltar (in Köln) zu. Der Bartholomäusmeister (oder des Thomasaltars, 1400—1515 tätig) ist der pomphafteste Vertreter der letzten Spätgotik. Er kam vom Oberrhein, aus Schongauers Schule, sättigte sich dann in den Niederlanden an Rogers Pathos und ließ sich schließlich in Köln vom Stimmungshauch der Altkölner und Lochners tragen, so daß er sein reiches Talent, sein fabelhaftes Können, seine zauberhafte Farbenkunst an die Neubelebung einer vergangenen Stimmung setzte. Um 1500 arbeitete er für die Kartause in Köln den Thomas- und den Kreuzaltar, für S. Columba ebendort den Bartholomäusaltar (jetzt in München), später für die Antoniusbrüder in Paris eine lebensgroße Kreuzesabnahme, wovon sich noch eine Wiederholung in England findet (Abb. 57). Am besten gelingen die Figuren in Reihen vor einem Teppich wie auf dem Münchener Bild (Abb. 58). Vor allem waltet eine starke Empfindung in ihnen, eine zarte Hingabe, eine schmeichlerische Frömmigkeit, ein Mitleiden, das bis zur Herzenspein geht. In solchen Gefühlen schwelgen seine gezierten, geschnürten und geputzten Frauen, die mit Schmuck und Kleiderpracht überladen sind. Das innere Beben verrät sich in der Haltung und Biegung der



59. Meister der Lippberger Passion, Kreuzigung. Soest, S. Maria zur Höhe. 1480.

Leiber, in dem übertriebenen Faltenspiel, in den gespreizten dünnen Fingern, selbst in krampfigen Zehen. Und die Verschwendung von Gold, Perlen, Brokat, die Einfassung durch reiches Goldschmiedewerk, die leuchtende, durchsichtige, emailartige Farbe dienen dem gleichen Zweck höchster sinnlicher Schaustellung. Es ist ein drastischer Versuch, den nackten Realismus durch Steigerung aller Kunstmittel zu überwinden. Man fühlt deutlich, daß hier die Spätgotik ihre letzten Trümpfe ausspielt, ähnlich wie bei Kraffts Sacramentstabernakel in Nürnberg. Der Stil überschlägt sich, enthüllt aber sterbend noch einmal letzte Möglichkeiten und überzeugt den historischen Menschen, daß hier wirklich ein Schlußstein gesetzt war, den alle Klage über den schädlichen Einfluß der südlichen Renaissance nicht wegdisputieren kann. — Umgekehrt bekennt sich der Meister von S. Severin (1500—1515) zu einer Kunst des Wirklichen und Alltäglichen. Zermarterte Gesichter mit überhoher Stirn, klobigen Nasen, schlaff offenem Mund, wirren, strähnigen Haaren sind ihm geläufig. In seinen großen Zeremonienbildern (Weltgericht, Anbetung der Könige, Christus und Pilatus, im Kölner Museum) weiß er die Massen gut zu disponieren und in der Legende des hl. Severin (in S. Severin) flott und behend zu erzählen. Feierlich und würdig, wie sein Lehrer, der Sippenmeister, ist er in großen Einzelfiguren, wo auch seine bunten Farben durch Wärme und Tonigkeit gemildert sind. Von ihm haben wir auch die ersten außerordentlich scharfen Kölner Bildnisse. Unter den überaus zahlreichen Schulwerken hebt sich eine Gruppe mit eigenen Beleuchtungen und gutem Raumgefühl heraus, die man dem Meister der Ursulalegende (im Kölner und Bonner Museum) zugeschrieben hat.

3. **Die Westfalen** mit ihrer soviel älteren und stärkeren Tafelmalerei stemmten sich lange gegen die neue Zeit. Man kann sich nichts Reizvolleres ausdenken, als daß eine so knorrige Stammeskunst ganz aus sich gereift und vollendet wäre. Aber um 1450 brach auch hier die Erkenntnis durch, daß ein schneller Fortschritt nur in der niederländischen Schulung möglich war. Johann v. Koerbecke in Münster (1446—94) mischt den Stil Meister Conrads von Soest (Bd. II, S. 462) und niederländische Motive fast unvermittelt zu gleichen



60. Henrich Mang, Liebespaar. Kupferstich



61. Henrich Mang, Anbetung. Mainz

Teilen. Der Schöppinger Meister (1450—70) ist noch stärker vom Meister von Flémalle abhängig. Aber am besten gelingt doch das Landeigene, so die großen Kreuzigungen (aus der Soester Wiesenkirche, heute in Berlin, in Schöppingen, im Kölner Dom), wo noch echte Westfalen in lebendiger Ursprünglichkeit geschildert werden. Der Meister von Liesborn, dessen große, schönheitsvolle Kreuzigung leider zerschnitten und zerstreut ist, und dessen Schüler, der Meister der Lippberger Passion (Abb. 59), sind schon viel allgemeiner, obwohl nirgendwo sonst ein so groß und einheitlich geschautes Sammelbild wie die Passion in der Hohnekirche in Soest denkbar wäre. Aber am Vergleich beider Werke kann man recht lebhaft empfinden, wie das Ganze und Einzelne durch die Gruppen, Typen und Figuren Rogers überschwemmt, durch und durch verfremdet wurde.

4. Am **Mittelrhein,** in dem Städtedreieck Mainz-Frankfurt-Aschaffenburg, möchten wir gern den Nährboden für den großen Grünewald vorbereitet sehen. Hier ist der früheste Meister der Meister der Darmstädter Passion um 1440, der auch die vier Tafeln des Berliner Museums (Anbetung der Könige, Verehrung des Kreuzes durch Kaiser Konstantin, die thronende Maria und die Trinität) gemalt hat. Der führende Meister dieser Gegend am Ende des 15. Jahrhunderts ist Zeichner und Stechner, der Meister des (Wolfegger) Hausbuchs, dessen Name sich nun endlich enthüllt hat: Henrich Mang von Augsburg. An Zeichnungen für den Holzschnitt läßt sich sein Aufenthalt in Ulm, Urach, Heidelberg, Speier (1478—88) und eine zweimalige Reise nach den Niederlanden (1475 und 1488) nachweisen. Die Bilder des Hausbuchs (1476—82), lebendige Schilderungen des Volks-

lebens in allen Ständen, führten ihn zu Stichen meist weltlichen Inhalts. Das Amsterdamer Kabinett besitzt die vollständigste Folge (etwa 90 Blatt) dieser Stiche. Wir sehen elegante Liebespaare (Abb. 60), Jagdritte, Falkner mit Hunden, spielende Kinder, ringende Bauern, Marktgänger, Fuhrleute, Zigeuner, Musikanten, auch phantastische oder mythologische Sachen, einen wilden Mann auf dem Einhorn, die nackte Frau auf dem Hirsch, den Tod mit dem Jüngling, die Begegnung der drei Toten mit drei Lebenden, Aristoteles und Campaspe, kurz eine Welt neuer Vorstellungen, die jetzt ans Licht drängt. Seine Bilder sind streng kirchlich, eine Dornenkrönung von 1477 in Karlsruhe, eine Kreuztragung in Venedig (Mus. civico), ein Dreiflügel mit der Kreuzigung in Freiburg i. B., eine Beweinung in Dresden, ein Marienleben von 1505 in Mainz (Abb. 61), ein Salomebild in Berlin. Er versucht auch da den Volkston anzuschlagen, wird dabei aber leicht fratzenhaft und maßlos. Die Dresdner Beweinung ist davon frei und sehr edel. Ein Liebespaar in Gotha (Abb. 62), wohl das früheste uns erhaltene Doppelporträt, ist ebenfalls auf einen feinen delikaten Ton gestimmt. In seine Nähe gehört die schöne Allegorie »Tod und Leben«, in Nürnberg, auf der die Gegensätze höchst anschaulich durch eine Winter- und eine Sommerlandschaft ausgedrückt sind, in dieser ein Liebes- und ein Kinderpaar, in jener ein Leichnam.



62. Henrich Mang, Liebespaar. Gotha

Im **Elsaß** malte Kaspar Isenmann. Er ist seit 1435 Bürger von Kolmar; das einzige erhaltene Werk ist der Altar aus St. Martin um 1465 mit sieben Passionsbildern. Er muß als reifer Meister den Einfluß Rogers und Dirck Bouts' erfahren haben, die er selbständiger und persönlicher begriff als es die Kölner oder Herlin vermochten. In der Zartheit seiner samtigen Töne, in der klaren Silhouette seiner Konturen übertrifft er die Handwerkskunst gleichzeitiger Tafeln, namentlich im Bilde der Auferstehung (Abb. 63), um ein Bedeutendes. »Folgenreicher als in irgend einem Werk sonst kündet sich hier das spätgotische Barock an und Schongauer, der die führende Persönlichkeit in der kommenden Zeit wurde, fand in Isenmann den besten Lehrmeister.« (Glaser). Martin Schongauer ist in Kolmar um 1445 geboren, † 1491 in Breisach. Sein Vater war Goldschmied und so mag er früh zum Kupferstich gelangt sein. Als Maler ist er stark beeinflußt von Roger, mag er sich nun an der Quelle selbst oder aus zweiter Hand gebildet haben. Es gelang ihm, den groben Realismus der Zeitgenossen in eine höhere, reinere, idealere Form emporzutragen. Sein früher Tod ist deshalb für die deutsche Entwicklung tief beklagenswert. Den größten Ruhm genießt die Madonna im Rosenhag in St. Martin zu Kolmar vom Jahre 1473 (Abb. 64). Der Name deutet schon den Schauplatz an. Die Madonna sitzt vor einer von Vögeln belebten Rosenhecke, durch welche der Goldgrund durchschimmert. In ihrem Antlitz, wie in der Haltung des Kindes, das seine Rechte um ihren Nacken legt, prägt sich bereits der offene Sinn für zartere Empfindungen aus. Vor allem aber spricht die große Richtung, die Würde der Gesamterscheinung,



63. Kaspar Isenmann, Geißelung Christi. Kolmar, Museum

der Schmelz der tiefen Farben. Das Muster der Blumenhecke und die Krone verraten die Übung im Goldschmiedeatelier. Weicher in den Formen tritt uns Schongauer in den Altarflügeln (Museum zu Kolmar) entgegen, welche auf gemustertem Goldgrunde Mariä Verkündigung, die Anbetung des Kindes durch die kniende Madonna und den hl. Antonius mit dem Stifter darstellen. Diese Flügel stammen aus dem Präzeptorate von Isenheim.

Eine durch farbenfröhliche Stimmung, innige Andacht und meisterhafte Komposition ausgezeichnete Anbetung der Hirten befindet sich in Berlin, kleinere Madonnen in Wien (Abb. 65) und München. Nur Schulwerke sind die 16 großen realistischen Passionsbilder aus der Dominikanerkirche in Kolmar, untergegangen die Arbeiten in Breisach (1489), über denen er starb.

Wichtiger aber als die Bilder sind die Kupferstiche; sie erst stellen die künstlerische Natur und Entwicklung Schongauers in ein helles Licht. Wie früh er in Kupfer zu stechen begann, wissen wir nicht, da keines seiner zahlreichen (115) Blätter datiert ist. Schwerlich später als 1469, aus welchem Jahre wir eine ganz in der Weise des Kupferstiches schraffierte Zeichnung (eine Feuer anmachende Frau) besitzen. In der technischen Ausführung unterscheidet sich Schongauer weniger von seinem berühmten Vorgänger, dem Meister E. S., als in der richtigeren Zeichnung, in der feineren Charakteristik und dem tieferen Ausdrucke. In der Technik geht er von einer zarten Strichelung aus, versucht allmählich mit Hilfe der Strichlagen die Flächen zu runden und bringt durch Kreuzschraffierung Kraft und Ton in die Stiche. Eckig sind anfangs die Bewegungen, wenig individuell die Köpfe, die Vorgänge mehr äußerlich aufgefaßt; später gewinnen namentlich die weiblichen Gestalten (kluge und törichte Jungfrauen, Verkündigung) an Anmut und innerlichem Leben (Abb. 66, 67). Ohne an dramatischer Kunst einzubüßen, erscheinen die handelnden Personen harmonischer abgemessen in den Formen, beseelter im Ausdrucke. Schongauers Phantasie zeigt nicht allein ein stetiges Wachstum zur künstlerischen Reife, sondern offenbart auch eine große Fruchtbarkeit. Sein Werk umfaßt auch Ornamentstiche, welche die größte technische Meisterschaft





64. Martin Schongauer, Madonna im Rosenhag
Kolmar



65. Martin Schongauer, Heilige Familie
Wien

bekunden, und phantastische Darstellungen, wie z. B. die auch in Italien berühmt gewordene Versuchung des hl. Antonius, figurenreiche große Kompositionen, wie die Kreuztragung, die (unvollendete) Jakobschlacht, und fein ausgearbeitete Heiligenbilder. In den Ornamentstichen kommt Schongauers spätgotische Art am reifsten zum Ausdruck; hier finden sich Ansätze, die dann zu Grünewald hinüberführen. Die zwölf Blätter, in welchen Schongauer die Passion schildert, führen am besten in die verschiedenen Seiten seines Strebens ein. Die Passionsbilder haben einen starken Einfluß auf das jüngere Geschlecht geübt.

5. **Schwaben.** Friedrich Herlin, um 1435 in Rothenburg geboren, seit 1461 in Nördlingen, † 1499, zehrte sein ganzes Leben von den Erinnerungen und Eindrücken, die er in seiner Jugend von dem großen Roger empfangen; namentlich der Bladelin-Altar Rogers (heute in Berlin) wurde ihm Kanon und Vorbild. Als Leiter einer großen Altarwerkstatt hat er Schwaben und Franken versorgt. Sein Werk ist ziemlich reich und gut erhalten: zwei Flügel mit der Beschneidung und den Dreikönigen von 1459 in Nördlingen und München, ein großer Altar mit 16 Bildern aus dem Leben Christi und Georgs von 1462 in Nördlingen, der Hochaltar von 1466 in St. Jakob zu Rothenburg und von 1472 in St. Blasius zu Bopfingen, ein Schmerzensmann und der sog. Familienaltar von 1488 aus der Georgkirche (Abb. 68), in der Galerie zu Nördlingen. Während die Altäre vor 1472 den engen Anschluß an Roger verraten, ist der Blasiusaltar in Bopfingen von 1472 ungemein beengt, drastisch und fast verzerrt in den gewaltsamen Bewegungen; hier erreicht Herlin aber eine Weiträumigkeit, die allen früheren Bildern fehlt. Dieser dramatische Stil bleibt Episode; Herlins letztes Werk, der Altar von 1488, auf dem er wahrscheinlich sich selbst mit Frau und Kindern por-



66. Martin Schongauer, Anbetung der Könige, Kupferstich

trätiert hat, kehrt zum Schema des niederländischen Votivbildes zurück, aber nun wird Memlings Einfluß spürbar. Und so ist Herlin durchaus ein Realist aus zweiter Hand, der mit einem gewissen Geschmack die großen Gesetze der niederländischen Malerei nachbildet, die ernste, weihevolle Gruppierung, die schlanken, feierlichen Menschen, die zierlichen Bewegungen, die rauschenden Gewänder, die Innenräume und Landschaften, selbst die bunten Glutfarben.

Auf gleicher Stufe nachahmender Kunst steht Hans Schüchlin in Ulm, der 1469 die Malereien des (zweiten) Tiefenbronner Altars lieferte und erst 1505 starb. Dieses einzige sichere Werk seiner Hand gibt die Hauptbilder aus dem Marienleben und der Passion. Die Szenen sind absolut niederländisch gesehen, aber die Leute sind anders als Rogers Schmerz- und Charaktertypen, fleischig, freundlich, rundbackig, die jungen Frauen fröhlich und frisch, und das Gewand oft prachtvoll groß und einfach gezeichnet. Manches hat Schüchlin von der Nürnberger Schule (Wohlgemut) übernommen; umgekehrt ist seine Grablegung von Schongauer kopiert worden. Ein Schongauerschüler, Jörg Stocker, kam wieder nach Ulm zurück wo er mit bescheidenen Kräften 1484—1514 malte. Schüchlins Schwiegersohn war Bartholomäus Zeitblom, in welchem die Ulmer Malerei ihren Höhepunkt, aber auch den Stillstand erreichte. Zeitblom stammt aus Nördlingen, ist nach 1450 geboren, hat bei Herlin gelernt, mit diesem zusammengearbeitet (Altar in Dinkelsbühl) und pflegt in Ulm, wo er 1484—1511 durch Arbeiten bezeugt und 1518 gestorben ist, den Stil Herlins weiter, womöglich noch reiner, ruhiger, erbaulicher und feierlicher. Er arbeitete aber auch mit Schüchlin



67. Martin Schongauer, Noli me tangere, Kupferstich



68. Friedrich Herlin, Familienaltar. 1488. Nördlingen, Rathaus

zusammen einen Altar für Mickhausen (heute in Budapest) und muß auch Schongauers Kunst direkt oder durch Schüler wie Jörg Stocker kennen gelernt haben. Zeitblom ist also ein Eklektiker und Realist erst aus dritter Hand. Was seine Lehrer noch selbst gelernt, gesehen und empfunden, das ist bei ihm schon formelhaft stilisiert, und es ist zweifelhaft, ob er außer den reichhaltigen Männertypen jener Zeit irgend etwas anderes in den Naturerscheinungen mit den Augen des Malers anschaute. Sein Werk ist noch bedeutender als das Herlins. Ulm selbst hat nur wenig bewahrt, fünf Tafeln des Altars aus der Wengenkirche (jetzt im Münster) mit dem Leben Jesu (Abb. 69), die sechste in Stuttgart. In Augsburg findet sich ein frühes, dramatisches Werk, vier Flügelbilder mit der Valentinslegende; ein Altarwerk gleicher Zeit ist je zur Hälfte in Karlsruhe und in Donaueschingen, die Flügel eines jüngeren mit großen, stillen Frauen in München. Diese sind Arbeiten seines schönen, reifen Stils, wo die Szene und der Hintergrund aufs Notwendigste beschränkt, die Zeichnung beschaulich-erbaulicher, frommer Gestalten ganz in den Vordergrund gerückt ist. In die Reifezeit des Meisters gehören die Altäre in Hausen, Bingen, Blaubeuren, der Pfullendorfer Altar in Sigmaringen, der Kirchberger (1490), der Eschacher (1496), der Heerberger Altar (1498) in Stuttgart. Ein Fortschritt von eckiger und magerer zu runder und voller Darstellung ist unverkennbar. Aber im ganzen bleibt er sich treu mit seinen langen, geraden Nasen, seinen schielenden Augen, seinen spitzen, fleischlosen Frauengesichtern, seinen schlichten, warmen Farben, worin ein eigenartiges Violett regiert. Er herrschte in Ulm so unbeschränkt, daß die Kunst Dürers und Holbeins hier keinen Eingang, keine Schüler fand.



69. Barth. Zeitblom, Beschneidung.
Vom Wengenaltar. Ulm, Münster

Ein Schüler Zeitbloms war Bernhard Strigel in Memmingen (1460—1528). In seinen Kirchenbildern zeigt er die gute, saubere Art seines Lehrers mit ein klein wenig trockener und ängstlicher Wirklichkeit versetzt (David und Goliath in München, hl. Sippe in Nürnberg); später beeinflußt ihn der Donaustil (Beweinung in Karlsruhe). Bezeichnend ist es für deutsche Verhältnisse, daß dieser bescheidene Mann in Wien als Hofmaler Maximilians die höchsten Bildnisaufträge der kaiserlichen Familie zugewiesen bekam. Die gleiche trockene Biederkeit zeichnet auch den Meister der Ulrichslegende in Augsburg (St. Ulrich) aus (um 1465).

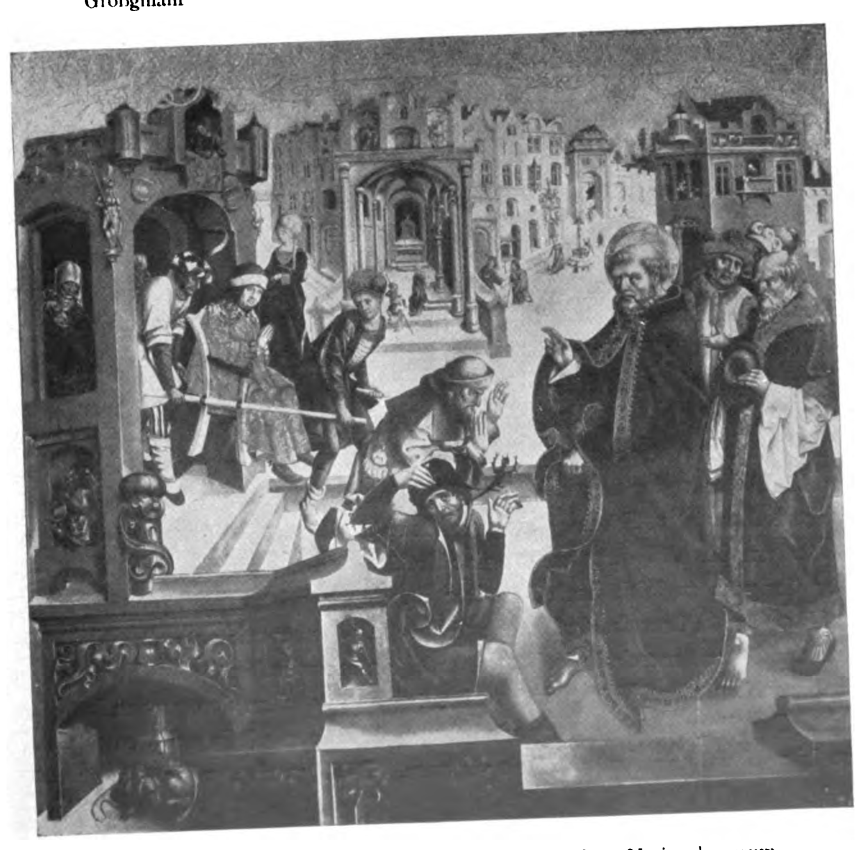
6. **Bayern.** Je weiter wir nach Osten kommen, desto weniger wirkt der niederländische Einfluß, desto stärker macht sich die italienische Richtung geltend. In Salzburg taucht ein kräftiger, explosiver Künstler auf, D. Pfenning oder Konrad Laib. In Wien findet sich eine frühe Kreuzigung mit dem »großen Getümmel«, von einer prachtvollen Leidenschaft des Ausdrucks durchpulst. Hände, Mund Augen, alles ist Leben und Sprache, selbst die Pferde sind ausdrucksreich. Einzelnes ist grotesk mißraten, aber der Wille zum lauten, dramatischen Ausdruck ist stark und frisch. Auch die malerische Erscheinung ist scharf, metallisch blitzend. Auf einer Pferdedecke steht die Inschrift: D. PFENNING. 1449. ALS. ICH. CHUN. Eine reifere, ebenfalls deutlich italienisch beeinflußte große Kreuzigung im Dom zu Graz ist 1457 datiert. Bei K. Laib machen sich nicht nur die Einflüsse der Altichiero-Schule aus Verona, sondern auch die Antonio Pisanos geltend. Ein geborener Salzburger war Rueland Frueauf (um 1445—1507), der um 1480 zur Ausmalung des Rathauses nach Passau berufen wurde, dann wieder in seiner Vaterstadt und seit 1494 dauernd in Passau arbeitete. Seine früheste Arbeit ist eine Kreuzigung um 1470, in der er durchaus K. Laibs Spuren folgt. 20 Jahre jünger sind die vier Flügelbilder der Weimarer Gemäldegalerie (1491), in denen der Grundzug feierlicher Stille herrscht. Am reifsten entfaltet sich sein Stil in den vier Tafeln des Marienlebens in Großgmain (bei Reichenhall) von 1499 (Abb. 70). »Die Kahlheit des Raumes, die einfache übersichtliche Komposition, die friedliche Stille, in der die heiligen Handlungen sich vollziehen, geben den Bildern ihren Charakter. Das Leben spielt nur unter der Oberfläche. Es ist ein anhaltendes Staunen, nirgends ein Ausfahren der Glieder.« (Glaser.) Frueaufs gleichnamiger Sohn, der noch 1545 als Passauer Ratsherr lebte, ist mit mäßigen Bildern in Klosterneuburg vertreten. Für Salzburg lieferte auch der große Regensburger Buchmaler Berthold Furtmayr sein Hauptwerk; ein fünfbändiges Missale (1486), jetzt in München, während er ein zweibändiges Altes Testament schon 1468 vollendet hatte (Abb. 71). Er kann mit den großen französischen Buchmalern nicht wetteifern, aber als gedankenreicher Erfinder und Kolorist darf er unter den Meistern des 15. Jahrhunderts nicht unerwähnt bleiben.



70. Rueland Frueauf, Tod Mariä
Großgmain

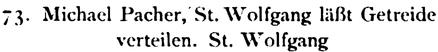


71. Berth. Furtmayr, Eva und Maria
Staats-Bibliothek München



72. Jan Pollak, Petrus heilt zwei Besessene. München, Nationalmuseum





73. Michael Pacher, St. Wolfgang läßt Getreide verteilen. St. Wolfgang



74. M. Pacher, St. Wolfgang heilt einen Kranken München

In München gewann ein Pole, Jan Pollak († 1519), der wohl 1471 mit der Herzogin Hedwig dorthin kam, die Führung und die Stellung als Stadtmaler. Aus seiner Werkstatt gingen so riesige Tafeln wie der Weihenstephaner Altar mit den Wundern des hl. Corbinian (1484, in Schleißheim), die Kreuzigung der Franziskanerkirche 1492 (Nationalmuseum) und der Altar der Peterskirche mit der Geschichte Petri und Pauli (Abb. 72) hervor, worin sich eine breite, höchst anschauliche Erzählungskunst offenbart. Vor allem aber spüren wir Wildheit, Drastik und Wucht, die namentlich in den großen Köpfen, dem mächtigen Knochenbau und den lebhaften Gesten sich äußern. Derselbe Drang zu starkem Vorstoß ergreift dann auch ein so hieratisches Thema wie »den Gnadenstuhl in Wolken« auf dem Blutenburger Altar von 1491, für den ohne volle Beglaubigung der Hofmaler Hans Olmendorfer genannt wird.

7. Die **Tiroler Kunst** erreicht in der Familie Pacher aus Brunneck im Pustertal und diese wieder in Michael Pacher (neben einem Bruder Friedrich und einem Neffen Hans) ihren Höhepunkt. Sein Hauptwerk ist der Doppelflügelaltar in St. Wolfgang (1479—81). Innen vier Hochbilder des Marienlebens auf Goldgrund, ganz groß, ruhig, imposant durch das Raumgefühl und die reiche Regie; dann acht Bilder aus dem Leben Jesu, mit schönen Landschaftsfernen und eigenartig in Auswahl und Erfindung, endlich vier äußere sehr eigenartige Tafeln mit der Legende des hl. Wolfgang (Abb. 73). Von einem vielleicht noch größeren Altar der Kirchenväter im Dom zu Brixen mit vier großen Einzelfiguren und vier Wundern des hl. Wolfgang sind vier Tafeln nach München gelangt (1490 [Abb. 74]). Pacher, der übrigens zugleich auch Plastiker ist, ist ein schönes Beispiel dafür, welch einen Segen den Künstlern in Grenzlanden die Berührung mit der benachbarten fremden Kunst bringt. Der Einfluß der Squarcioneschule in Padua und Mantegnas selber hat nicht nur Modellierung, Perspektive, Raumkunst und Verkürzung stark entwickelt, sondern den ganzen Künstler ermutigt und gestärkt. Das Pathos der bedeutenden Geste, das wir so oft in der deutschen Kunst vermißten, ist hier ohne jede Äußerlichkeit wirksam. Die Drastik der Erzählung, die lebendige

Anordnung der Szene, die muntere Wiedergabe der vielfach sich überschneidenden Architekturen — alles verrät eine souveräne Art, die weit über das Gebaren der bayrischen Schule herübergreift. Im Ornamentalen aber bleibt Pacher der echte Spätgotiker und die Gehäuse seiner vier Kirchenväter sind Meisterstücke dieser noch von keiner Renaissance ernüchterten Stilreife. Der Altar in St. Wolfgang steht noch auf dem alten Platz, im alten Licht; der prächtige plastische Schrein mit Predella und Gestänge ist gut erhalten und zu dem Gold der Schnitzereien bringen nun die vielen bunten Tafeln die monumentale Chronik der Heilandgeschichten und der Sagen des lokalen Patrons. Wesen, Eigenart und Stärke des gotischen Schnitzalters und seiner gemalten Flügel kann hier noch in voller Ursprünglichkeit erfaßt werden.



75. Hans Pleydenwurff, Die Verlobung der hl. Katharina
Nürnberg

8. **Nürnberg** allein hatte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine ältere malerische Kultur mit deutlicher Richtung auf Lebensausdruck hervorgebracht (Bd. II, S. 460), so daß der neue volkstümliche Stil um 1460 in dem führenden Atelier ohne deutliche Abhängigkeit von außen, aus eigner Kraft durchdringen konnte. Hans Pleydenwurff, der Führer (1451—72) zeigt sich mit den Zeitproblemen vertraut, er löst sie aber auf eigene Weise. Er ist zweifellos in den Niederlanden selbst gewesen und hat den Einfluß von Bouts und Roger erfahren, von denen er direkt einzelne Figuren (z. B. den Krieger rechts auf dem gleich zu besprechenden Bild) entlehnt. Die Münchener Kreuzigung bietet den engfigürigen Stil des großen Gedränges, dahinter eine felsige Stadtlandschaft auf Goldgrund (um 1460). Besser gelangen dem Künstler lyrische Szenen wie z. B. die Verlobung der hlg. Catharina in Nürnberg (Abb. 75), ein Bild, in dem die Poesie des Raumes und die Frische der Landschaft auch wieder auf niederländische Vorbilder zurückgehn. Eigenhändig dürfte ferner der Altar in Breslau von 1467 (Reste im Schlesischen Museum), die Schönbornsche Kreuzigung und das lebensprühende Bildnis des Kanonikus Schönborn in Nürnberg (Germanisches Museum) sein.

Nach Pleydenwurffs Tod trat Michael Wohlgemut (1473—1519) an die Spitze der Werkstatt, indem er dessen Witwe Barbara heiratete. Wohlgemuts Kunst ist lange verkannt worden, obwohl Dürer ihn mit höchster Verehrung seinen Lehrer nannte und Neudörfer Notiz von 1547 als Hauptwerk Wohlgemuts den Peringsdörfer Altar rühmt, den Thode zu Unrecht Wilhelm Pleydenwurff zuschreiben wollte. Vor allem sind die vier Heiligenszenen dieses Altars: der hl. Lukas die Madonna malend (Abb. 77), Sebastians Martyrium, der hl. Bernhard,





76. M. Wohlgemut, Kreuzigung.
Vom Hofer Altar in München

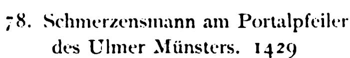


77. M. Wohlgemut, Lukas der Madonnenmaler.
Germanisches Museum, Nürnberg

zu dem der Gekreuzigte sich neigt und der hl. Christophorus zweifellos von Wohlgemut selbst gemalt. Der Zwickauer Altar 1479 ist fortgeschrittener und hier sind Gehilfenhände tätig, die im Reichtum der Körperschiebungen und Raumverbindungen unmittelbar Dürers Jugendstil vorbereiten. Dürers Ecce-homo-Holzschnitt aus der Großen Passion (B. 9) greift unmittelbar auf den Zwickauer Altar zurück. Ein Frühwerk Wohlgemuts ist der Hofer Altar von 1465 in München (Abb. 76). Der Altar von Feuchtwangen (1484) ist ebenso wie der späte Schwabacher Altar von 1506 zum größten Teil von Gehilfenhänden gemalt. Immerhin fiel diesem Atelier die Aufgabe zu, den fränkischen Kunstboden aufzulockern, in den dann ein Größerer ewigen Samen senkte. Insofern darf man Wohlgemuts Stellung mit der Giovanni Santis vergleichen, wenn man nicht gar an Perugino denken will. Dürer würde seinen Lehrer nicht mit so viel Hingabe konterfeit haben, wenn er ihm nicht herzlich verpflichtet gewesen wäre. Auch der Genius kann nicht wirken, wenn der Boden nicht vorbereitet ist.

Im ganzen betrachtet bietet die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts ein ungemein frisches, kontrastreiches und farbiges Bild. In drei Hauptlagern offenbart sich das Wachstum und die Entwicklung. Die aus dem 14. Jahrhundert herübergeleitete Frühkunst in Köln, Prag, Hamburg ist noch ganz vom mittelalterlichen Pathos der Phantasie und Idealität erfüllt; Symbol und Andeutung, visionäre Schau und mystische Stimmung erheben auch die bescheidene Tafel in die Höhe feierlicher Bekenntnisse. Sobald man diese Welt der Phantasie verließ und sich der Wirklichkeit sorglos hingab, mußte das große innere Gerüst, das diese Bilder trug, zusammenbrechen. Mutig aber suchten die Realisten ihre neue Welt mit der Fülle des Details, des Wechsels und der Umwelt zu füllen; die Leidenschaft für das Einzelne tritt nun an die Stelle großer Gesamtrechnung. Es ist dieselbe Zeit unerschrockenen Pioniertums, die auch in Italien trotzig erlebt und tapfer überstanden wird. Bald hebt sich aus



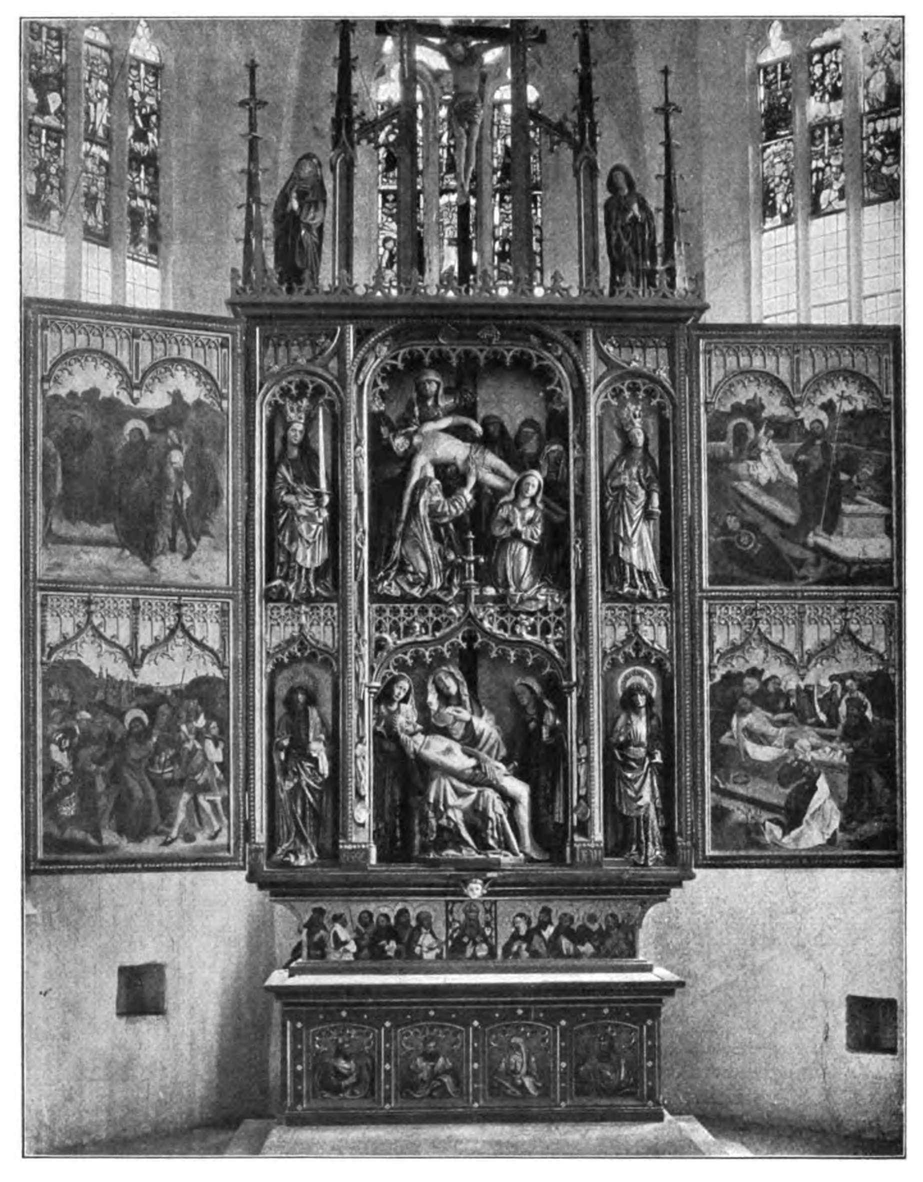


78. Schmerzensmann am Portalpfeiler des Ulmer Münsters. 1429



79. H. Multscher, Madonna. Vom Sterzinger Altar

dieser Schar der Wirklichkeitsmaler eine überragende Gestalt, Conrad Witz, hervor, der monumental mit großer Geste ist, ohne die Wirklichkeit preiszugeben. Von dieser Höhe sinkt die Malerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wieder herab, um in Vielgeschäftigkeit, in starker Abhängigkeit von den Niederlanden das ornamentale Spiel im Sinne spätgotischer Dichtigkeit, Fülle und Gefälligkeit zu entwickeln. Die Linie bekommt wieder Eigenwert und den Trieb zu leidenschaftlicher Wucherung. In Schongauer hat diese Richtung ihren edelsten Vertreter, zumal sich bei ihm die Sehnsucht zur einstigen Schönheit wieder meldet. Die Eigenarten der Lokalschule treten deutlich auseinander, der Oberrhein setzt sich nicht nur vom Niederrhein, sondern auch von Franken und der Donauschule merklich ab. Der Norden, der im Gefolge der Hansa so schön begonnen hatte, tritt sehr stark zurück und die Westfalen können ihren Platz nicht mehr behaupten. Die Einflüsse des Auslands sind geringer, als man erwarten sollte. Zwar bleiben die Niederlande in jedem Jahrzehnt Vorbild und Anreger; aber der durch Prag vermittelte Einfluß der paduaner Schule lebt nur



80. Hans Schüchlin, Hochaltar in Tiefenbronn

noch einmal in Pacher auf und aus Burgund sind nur im Anfang des Jahrhunderts noch Einflüsse nachweisbar. Trotz aller Verzettelung der Lokalschulen zeigt sich ein einheitliches Wachstum, wenn auch in verschiedener Stärke: es ist die Stärke deutschen Sonderlebens, daß es gleichzeitig drei so verschiedenen Künstlern wie Dürer, Grünewald und Holbein den Weg bereitet.







81. Apostel vom Hauptportal des Ulmer Münsters

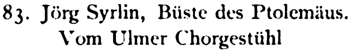
82. Jörg Syrlin, Vom Chorgestühl des Ulmer Münsters

2. Die deutsche Bildnerei im 15. Jahrhundert

Die deutsche Bildnerei des 15. Jahrhunderts kann mit der italienischen Quattrocento-plastik den Vergleich nicht aushalten. Ist diese in erster Linie Straßenkunst, so dient jene vor allem dem Innenschmuck der Kirchen und Häuser. Das entforstete Italien hat das Holz sehr spärlich verwandt und nur beim Möbel und der Intarsia kultiviert; dagegen bietet Deutschland einen großen Reichtum an Hölzern und die bemalte Holzstatue, genauer gesagt der Schrein mit farbiger Holzplastik wird die Hauptleistung. Der Stein, der in der stauffischen Renaissance so edel verwandt und geschlagen war, bleibt fast ganz auf die monumentale Aufgabe des Grabmals beschränkt. Die großen Reihen der Bischofsgräber, z. B. im Mainzer, Würzburger und Gnesener Dom reichen über die Jahrhunderte vom 14. bis 18. Jahrhundert hin und offenbaren ein kirchliches Beharren, das keine Stilwandlung unterbricht. Selbst der Cruzifixus, das Lieblingsthema der deutschen Kunst, den das 13. Jahrhundert aus dem Stein gehauen hatte, wird nun aus Holz gebildet. Die Bronze schweigt bis zum Ende des Jahrhunderts, abgesehen von einigen Grabplatten, wie sie in Bamberg, Meißen und im Hansagebiet aus jedem Jahrzehnt nachweisbar sind.

Der gotische Schnitzaltar gehört zu den spezifischsten Manifestationen der deutschen Kunst. An prominenter Stelle aufgestellt als klassische Adresse feierlichster Gebete, hat er die gleiche Pflicht und denselben Sinn wie das alte Goldelfenbein-Kultbild der Antike. Ein geöffneter Schrein, auf starker Stufe federnd und im reichdurchbrochenen Gestänge bis an die Bogen der Decke ansteigend, bietet den rhythmischen Kontrast von geschnitzter Mitte und gemalten Flügeln oder von Rundplastik und Relief. Im Innern das Pathos eschatologischer oder mariologischer Hymnen, auf den Flügeln der epische Stil heiliger Märchen. Dazu die Außenseite bescheidener im Thema und in der Ausführung, Weissagung die Erfüllung, Verkündigung die Vollendung vorbereitend. Die Idee und der Rhythmus dieser schönen Ungetüme ist so kraftvoll, daß auch noch in bescheidenen Leistungen dritten Grades etwas von dem machtvollen Rauschen dieser Doxologie zu spüren ist. Italien hat in der Einzelfigur viel Bedeutenderes hervorgebracht, aber Gehäuse, Flügel und Gestänge gibt es dort





83. Jörg Syrlin, Büste des Ptolemäus. Vom Ulmer Chorgestühl

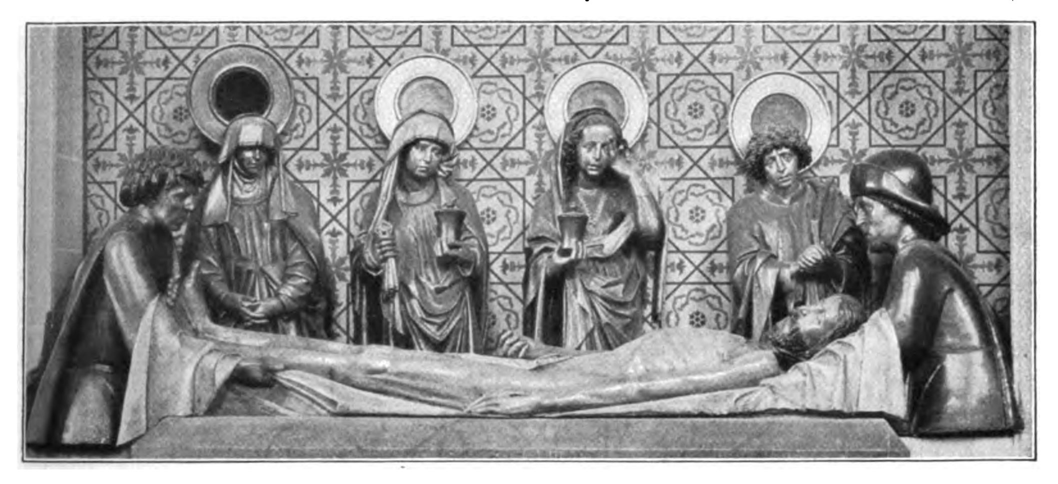


84. Hans Beirlin, Grabmal Friedrichs von Hohenzollern. 1505. Augsburg, Dom

unten nicht — Donatellos Verkündigungstabernakel belebt die antike Stele wieder, die innig und geschlossen, aber ohne die Akzente vielfacher Rhythmisierung ist. Man tut der deutschen Bildnerei deshalb unrecht, wenn man Einzelstücke aus diesen Schreinen in das neutrale Museumslicht stellt und dann verlangt, daß diese höchste Qualität haben; die wird nur in seltenen Fällen erreicht. Aber im ursprünglichen farbigen Halbdunkel gotischer Chöre, vergoldet und umblitzt von den Kerzen der Messe, gehüllt in Weihrauchwolken und erlebt im Rausch gehobener Andacht bieten die großen Schnitzaltäre noch heute eine einzige Schönheit und Fülle kraftvoller Gestaltung.

Die Großbildnerei im Bauschmuck war im Lauf des 14. Jahrhunderts dadurch an sich selbst irre geworden, daß man zierliche Massenarbeit in kleinlichen Verhältnissen verlangte. Dabei mußte der monumentale Sinn und die Qualität der Arbeit zugrunde gehen. Die Gefahr wurde nun vereinzelt doch erkannt und das Bedürfnis erwachte, die Fesseln des Bauzwanges zu lösen. Wir finden jetzt die besseren Kräfte und Leistungen an den freien Werken in lebensgroßem Maßstab, an den heiligen Gräbern, Ölbergen, Kreuzigungen, Kalvarienbergen und den beliebten Stationen, die an Wegen nach Friedhöfen oder Wallfahrtskirchen angelegt wurden. Vor allem günstig war aber das Grabmal mit dem lebensgroßen Liegebild, die hohe Schule der Lebensbeobachtung und Bildnistreue. Hier ist es auch, wo der Bronzeguß sich wieder zu großen Aufgaben erhebt und die Ruhmeswerke der Renaissance vorbereitet. Der Sinn und Geschmack für das öffentliche Denkmal ist erst in schüchternen Anfängen bemerkbar. Vereinzelt treffen wir Statuen des Kaisers und der Kurfürsten an Rathäusern, auch Figurenbrunnen, Rolande, Hauszeichen. Im ganzen sind aber profane Gegenstände ebenso selten wie in der Malerei.

Die Holzplastik läßt sich seit 1400 überall verfolgen. In kleinen Werkstätten von Kunsttischlern und Bildhauern entstanden Altarschreine mit Reihen kleiner, steifer, lebloser Figuren, die fast wieder an das Kindesalter der Plastik erinnern, durch Bemalung und Vergoldung aber prächtig ins Auge fallen. Um 1450 bemächtigen sich die Maler allgemein des Holzes und bringen ihre Formensprache, ihre beliebten Gegenstände, ihren knittrigen



85. Heiliges Grab der Katharinenkirche in Hall. 1470

Gewandstil, ihre Figuren, Köpfe, Hände usw. zur Geltung. Damit ist der riesige Aufschwung eingeleitet, der bis zur Reformation vorhielt. Tausende von Altären sind damals entstanden und bis in die entlegensten Dorfkirchen verbreitet worden. Die meisten der vorgenannten Maler sind zugleich Schnitzer oder in einer Werkstatt mit Schnitzern verbunden.

1. **Schwaben.** Fragen wir, wo sich der neue schweifende Stil gebildet hat, so werden wir ins Herz des damaligen deutschen Lebens, nach Schwaben und Franken, in das Gebiet der freien Reichsstädte geführt, die im 14. Jahrhundert ihre großen Münster und Pfarrkirchen gegründet hatten, in die Bauhütten der Parler, Ensinger, Böblinger und Roritzer, die den plastischen Bau-



86. Schwäbisches Holzrelief. Um 1480. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



87. Martin von Urach, Taufstein zu Reutlingen 1499



88. Veit Stoß, Hochaltar der Marienkirche in Krakau

schmuck nach französischem, Straßburger, Freiburger Muster allmählich in ihr Programm aufzunehmen lernten. Als entscheidender Quellpunkt stellt sich uns die Rottweiler Schule heraus, welche um 1335 den dortigen »Kapellenturm« mit einem Zyklus von Reliefs und Freifiguren (Propheten und Apostel) schmückte und ihre Glieder bald überallhin, nach Gmünd, Eßlingen, Augsburg und Ulm entsandte. Hier haben wir die weitere Entwicklung aufzusuchen.

In **Ulm** haben an dem überreichen Schmuck des Münsters wechselnde und wandernde Künstler gearbeitet, bis sich um 1420 eine Lokalschule unter Meister Hartmann festigte. Er selbst schuf noch sauber handwerklich die neunzehn Statuen (Maria, sechs Frauen und zwölf Apostel) an der Stirn und vier Statuen an den Pfeilern der Vorhalle, in denen sich ein neues Leben ankündigt. Aus seiner Schule stammen zwölf sitzende Apostel im Bogenlauf des Hauptportals, die lesend und schreibend viel Bewegung und Gefühl verraten (Abb. 81), nur im Gewand noch rückständig bleiben. Aber mächtig und großartig tritt uns das Neue an dem Schmerzensmann von 1429 (Abb. 78) entgegen, worin grollender Ernst mit erhabenen, feierlichen Körperformen, ganz freiem Bewegungsausdruck und leichtem, empfindsamem Gewandstil gepaart ist. Hans Multscher ist dafür genannt worden, vielleicht mit Recht. Denn er muß in diesem strebsamen und gärenden Kreise gelernt haben und galt später als Schulhaupt. Leider ist gerade sein bezeichnetes Handwerk in Stein, die Karg-Nische von 1433 im Dom, ihres Inhalts beraubt. Ein Palmesel im Gewerbemuseum, prächtig in der freien Haltung des Reiters, könnte wenigstens seiner Werkstatt zugeschrieben werden. Sein zweites großes Werk (in Holz), der Sterzinger Altar (s. o. S. 34) ist zeitlich (1456—59) weit entfernt und stilistisch erheblich fortgeschritten. Die Figuren (fünf Frauen [Abb. 79], Georg und Florian, dreizehn Büsten des Heilands und der Apostel) sind von einer edlen, seelenvollen Schönheit. Das Gewand gewinnt hier schon jene Selbständigkeit schweifender Kurven, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer umständlicher entwickelt werden. Ist in der antiken und italienischen Kunst das Gewand das »Echo der Gestalt«, der dienend und



89. Veit Stoß, Jüngstes Gericht am Ostchor von S. Sebald. Nürnberg

verdeutlichend es untergeordnet bleibt, so findet der deutsche Bildschnitzer einen Eigenrausch in dem umständlich wogenden, kontrastreichen und leidenschaftlichen Schwung der Kurven. Man muß sie als dekorative Wucherung nacherleben, wie die dichte Begleitung einer Oberstimme, aus Freude am Schwung, am Spiel erfunden. Plastische Klarheit, Flächenkontraste, Artikulation der Gelenke, alle diese Dinge gehen dabei verloren; aber die reife Üppigkeit der spätgotischen Formfülle lebt sich hier wieder einmal brausend aus. Die Farbe ist auch durchaus im dokorativen Sinn zu fassen, der Glanz der Millefiori wird gesucht und das Gold der Gewänder blitzt im Gold der Altarkerzen auf.

Fraglos in Ulm entstanden ist das Schnitzwerk von Schüchlins Altar in Tiefenbronn (Abb. 80), ein Hauptwerk der Entwicklung. Hier sind Kreuzabnahme und Pietà übereinander in den Mittelschrein gestellt. Die Gewänder zeigen einen Knitterstil, der das Gewand nicht nur in den Gelenken, sondern auch an toten Stellen in Aufruhr bringt, übrigens noch gepaart mit altertümlichen Motiven. Der Eingriff eines Malers ist deutlich zu spüren, aber es ist nicht Schüchlins zahme Hand. In Ulm ging man nicht weiter darauf ein. Denn der Erbe Multschers, Jörg Syrlin († 1491), war mehr Schreiner als Bildhauer. Als solcher hat er die Plastik nur in einer fein abgewogenen Verbindung mit der zierlichen Tischlerarchitektur seiner Münsterausstattung gebraucht, den Plan der Werke und den strengeren Stil bestimmt, die bildnerische Arbeit wohl großenteils Gehilfen übertragen. Ob er schon an dem köstlichen Sakramentshäuschen (1467—70) beteiligt war, ist zweifelhaft. Aufbau und Ausführung sind von einer beflügelten Phantasie getragen, die Maßwerke wie blumige Spitzengewebe verschlungen. An dem freistehenden Dreisitz, den er 1468 als Probe lieferte, und an dem Chorgestühl, dem schönsten Deutschlands, von 1469—74, sind die Formen strenger, nüchterner. Die Plastik beschränkt sich auf Brustbilder (Abb. 82), »Zeugen des Glaubens« in dreifacher Abstufung, unten auf den Wangen Weise (Abb. 83) und Sibyllen der Heidenwelt, in der Mitte Väter, Mütter und Propheten des Alten Bundes, oben in den Kielbögen Heilige. Es ist eine Bildnisgalerie von Zeitgenossen, durch den Wechsel von Bewegung, Stellung, Geschlecht, Alter und Ausdruck maßvoll belebt, die unterste Reihe ist die geistreichste. Syrlins Marktbrunnen,



90. Veit Stoß, Der englische Gruß. Nürnberg, S. Lorenz

der »Fischkasten« von 1482, ist auch wesentlich Zierarchitektur, eine fialenartige Sitzsäule, darin drei schlanke, tänzelnde Ritter, ehemals völlig bemalt und vergoldet. Der jüngere Syrlin († 1525) führte die Werkstatt in des Vaters Geist weiter. Das Chorgestühl (1493) und der Dreisitz (1496) in der Klosterkirche zu Blaubeuren sind fast Wiederholungen der Ulmer. Der Hochaltar ebenda (1494 bis 96) hat weiche, süße Figuren und eigenartige Blähungen im Faltenwerk, wie sie sich auch an den gleichzeitigen Figuren der Ulmer Münstervorhalle (Annagruppe) und sonst einstellen. Sein letztes bekanntes Werk, der Schalldeckel der Münsterkanzel (1510) ist noch einmal ein jubelndes Architekturgedicht in Lindenholz, als ob die Gotik erst jetzt ihre ganze Herrlichkeit offenbaren wolle.

In **Augsburg** haben die Steinbildner das erste Wort und das Grabmal ist ihr Feld. Im Bildwerk des Nordportals, im Kreuzgang und in den Chorkapellen des Domes liegt die Entwicklungsreihe vom Einbruch der Rottweiler Schule 1343 bis zur Reformation geschlossen vor. Hier ist zu verfolgen, wie mit der Vertiefung der Beobachtung und Lebenstreue eine Steigerung der Andacht und der Frömmigkeit Hand in Hand geht. Mitleid, Rührung, Trost geht von den Leidensbildern Jesu aus, eindringlicher ist das Gebet der Knienden, eifriger die Fürsprache der Heiligen. Schon um 1460 (Epitaph Wilsgefort) ist der nervöse Schwung und Rausch des Gewandstils vollendet, der so wesentlich zur Steigerung der Spannung und Stimmung beiträgt. Den Höhepunkt bezeichnet das Denkmal des Bischofs Friedrich v. Hohenzollern 1505 (Abb. 84)





91. A. Kraft, Die dritte Station.
Nürnberg, Germanisches Museum

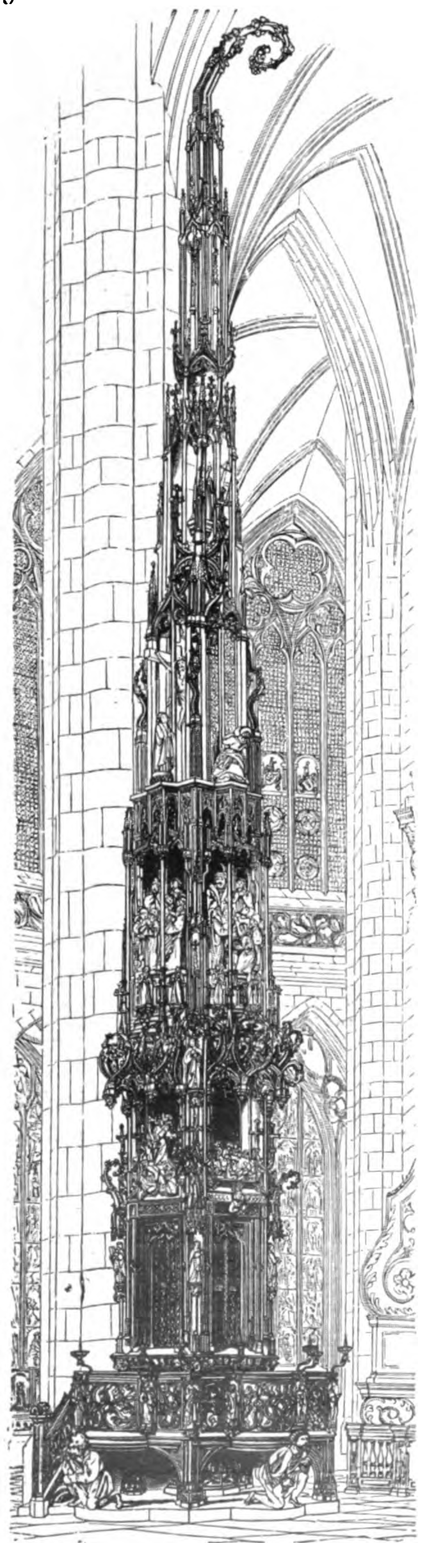


92. A. Kraft, Grablegung aus dem Schreyerschen
Grabmal. Nürnberg, S. Sebald

von Hans Beirlin († 1509), bemerkenswert durch die künstlerisch so wirksame Verschiebung der Mittelachse. Noch inniger und gefühlvoller ist von ihm das Grabmal des Bischofs Heinrich von Lichtenau mit einer Ölbergsgruppe, die ganz nahe an Dürers Ausdruck herankommt.

Friedrich Herlin in Nördlingen, der Zeitgenosse Syrlins, ist nicht selbst Bildhauer gewesen. Die Schnitzerei seiner großen Altäre (S. 41) ist sicher von anderer Hand. In S. Jacob zu Rothenburg 1466 schweben um die »kleine« Kreuzigung mit vier heiligen Engeln kräftige Gestalten von echt statuarischer Auffassung. In Bobfingen ist die sitzende Madonna 1472 datiert; die Figuren Blasius und Christoph sind weit fortgeschrittener und vielleicht erst um 1500 eingesetzt.

Wie stark die **Neckarschwaben** an der Bildung des neuen Stils beteiligt waren, läßt sich nicht so augenfällig entwickeln. In Eßlingen, wo die Rottweiler an der Frauenkirche 1350 bis 1400 so verheißungsvoll begannen, bricht die Entwicklung ab. In Hall taucht um 1450 ein Schnitzer auf, der fraglos in den Niederlanden (S. 24) gelernt hat. Er arbeitet z. B. am Hochaltar der Michaeliskirche die drei Szenen Kreuzschleppung, Kreuzigung und Grablegung ineinander und bewältigt auch das große Getümmel so meisterlich, daß über die flutende Bewegung doch das Gefühl des Schmerzes und Mitleids siegt. Sein Gewandstil ist niederländisch, teils brüchig, teils scharfzügig wie Bronze. Ein heiliges Grab in der Katharinenkirche 1470 (Abb. 85) erinnert an die »Sepolcri« der italienischen Kunst. Solche Werke gibt es viele in und um Hall, bis auch hier die aufgeregteren, leidenschaftlichen Formen der jüngeren Generation mit den durchfurchten Köpfen und dem geistreich-unruhigen Faltengeknitter durchdringen. In Heilbronn lernen wir einen der bedeutendsten Bildner kennen, Hans v. Heilbronn, der die Menschen fleischiger und behäbiger sieht als die meisten Genossen, die Falten aber schon ganz manieriert ineinander schraubt (bedeutender Hochaltar in St. Kilian 1498, pathetischer Kalvarienberg bei S. Leonhardt in Stuttgart 1501). Ein großes und edles Werk der Spätzeit hat die Stiftskirche in Stuttgart an dem Aposteltor von 1494. Mit klarem Verstand ist hier die Einschachtelung in das Gewände aufgegeben und eine Bildwand über dem Portal angeblendet, die auch als Bauschmuck eine ganz neue Wirkung macht. Ein anderer Versuch, sich mit dem gotischen Rahmen zu versöhnen, trieb schließlich zur Belebung der Architekturformen, die sich (auch bei Altarschreinen) in ein kraus verschnörkeltes, üppiges Ast- und Distelgehäus verwandeln und nun trefflich mit den bauschigen, geblähten und bis in alle Äderchen lebendigen Figuren zusammengehen. Martin



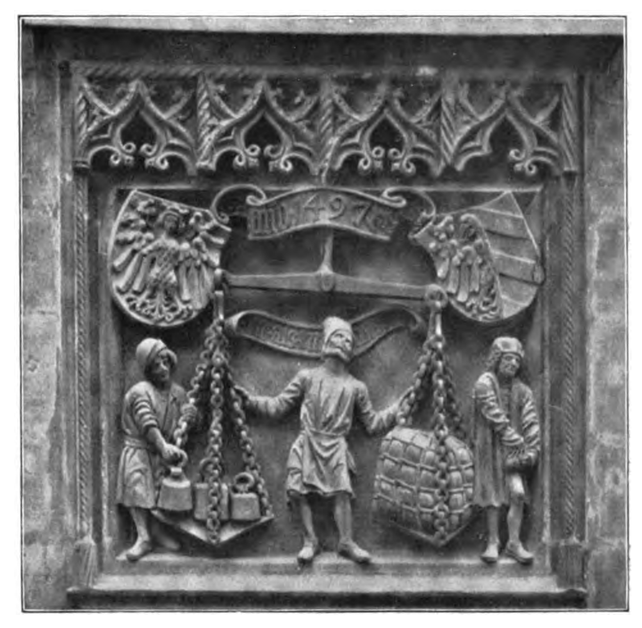
93. A. Kraft. Sakramentshäuschen in Nürnberg, S. Lorenz

von Urach ist wohl der glänzendste, sprühendste Vertreter dieser »barocken« Wendung. Der Taufstein 1499 (Abb. 87) und das heilige Grab in Reutlingen, die Kanzel (um 1500) in Urach sind die Hauptwerke seiner minutiösen und geistreichen Meißelarbeit. Sein Stil lebt in der Uracher Schule noch bis gegen 1550 fort.

2. **Franken.** Nürnbergs Plastik setzt erst in der Mitte des 14. Jahrhunderts ein. Als um 1350 der Schmuck der Frauen-, Lorenz- und Sebalduskirche, des schönen Brunnens begann, war der mystisch-ideale Stil, der Stil der großen, ausdrucksvollen Köpfe, der Korkzieherlocken und Hängebäuche auf seiner Höhe. Er herrschte mit immer stärkeren Wendungen zur Natur bis gegen 1450. Die Madonna mit dem nackten Kind in S. Sebald ist im Ausdruck holder Mutterfreude später kaum wieder erreicht worden, so viele und treffliche Madonnen in Kirchen und besonders als Hauszeichen auch noch entstanden. Vereinzelten Vorstößen — 1437 das Riederepitaph mit dem Schmerzensmann (ähnlich Ulm Abb. 78) und der Schlüsselfeldersche Christophorus 1442 in S. Sebald, die Grablegung in S. Ägidien 1446, eine ganz neue, künstlerische Komposition bei groben, leeren Formen — folgt mit einemmal der völlige Umschwung, der sich in den beiden bewegten Reliefs des Katharinenaltars von 1453 im Sebalduschor mit ganz malerischer Anordnung und Faltengebung ausprägt. Hier greift nun Michael Wohlgemut (S. 47) ein, der nicht selbst schnitzte, aber die Vorzeichnungen für seine Altäre lieferte und die Nürnberger Manier wesentlich bestimmte. Der Umfang seines Werkes ist noch immer strittig und wird es wohl bleiben, weil im einzelnen sich verschiedene Hände zeigen. Aber nehmen wir den Altar der Marienkirche in Zwickau 1479 mit fünf Frauen, den Hallerschen Altar der hl. Kreuzkirche in Nürnberg mit der Beweinung und den Crailsheimer mit der Kreuzigung, so spüren wir in allen ein reicheres, unruhigeres Leben und eine kühnere Formung.

Wohlgemut hat seine Kunst schon weit über die landschaftliche Grenze geführt. Wenn die Nürnberger Plastik nun allgemein deutsche Geltung erlangte, so verdankte sie dies drei starken und echten Künstlern, Stoß, Kraft und Vischer.

Veit Stoß (1438 bis 1533) ist eine leidenschaftlich gärende, trotzig sich wehrende Natur gewesen, die in manchem dem Florentiner Andrea del Castagno zu



94. A. Kraft, Relief am Waghaus. Nürnberg

vergleichen ist. Er war schöpferisch und vielseitig wie wenige, Bildner in Holz, Stein und Erzguß, Maler und Kupferstecher. Als junger Mann wanderte er 1471 nach Krakau aus und gründete hier eine große Werkstatt, die dann sein Sohn Stanislaus weiterführte. Er selbst kehrte 1496 nach Nürnberg zurück. Eine häßliche Geldgeschichte verführte ihn dazu, eine Urkunde zu fälschen. Der Rat ließ ihn brandmarken und bezeichnete ihn als »irrigen und geschreiigen Mann, als unruhigen und heillosen Bürger«. Aber seine Kunst scheint seine Schmach besiegt zu haben, da er bis an sein spätes Ende die ehrenvollsten Aufträge erhielt. Sein erstes Werk, der riesige Hochaltar der Marienkirche[1] in Krakau (1477—89 [Abb. 88]), zeigt ihn schon auf der Höhe. In der Mitte der Tod Mariä in freien Figuren, auf den Flügeln 18 Reliefs. Ungebändigte Kraft und Leidenschaft lebt in den Köpfen und den nervösen Händen, gesteigert durch die rollenden Haarmähnen und die wie im Feuer knisternden Gewänder. Er stammt aus der Schule Wohlgemuts, aber alles Timide ist überwunden. Freilich ist die Erregung selten zu einheitlicher Handlung und Stimmung gebändigt, dem Relief fehlt das Raumgefühl und die höhere Illusionskraft, ein Mangel, den Stoß nie ganz überwunden hat. Mit dem Passauer Wolf Huber führte er bis 1492 das marmorne Baldachingrab Kasimir Jagellos aus, das in dicken, gedrungenen Formen, der Architektur wie der Plastik (trauernde Wappenhalter am Sarg) auf ein neues Ziel zu weisen scheint. Einige Bischofsgräber (1493) im Dom zu Gnesen stimmen damit überein. Aber sobald er zum Holz und Messer zurückkehrt, ist er der alte. In den Nürnberger Arbeiten herrschen die tiefen, wuchtigen Falten, das Pathos flatternder Mantelenden, die Resolutheit plastischer Energien vor. Drei Steinreliefs in S. Sebald von 1498 — das Abendmahl mit Bildnissen der Ratsherren, der Ölberg und die Gefangennahme — und ein Jüngstes Gericht außen über der Südtür (Abb. 89) sind derb und von wildem Ausdruck. Zumal die Gefangennahme mit polni-



95. Schmerzensmutter in der Jakobskirche. Nürnberg



96. Riemenschneider, Madonna. Würzburg, Neumünster



97. Riemenschneider, Konrad von Schaumburg. Würzburg, Marienkapelle

schen Soldaten ist roh ausgefallen, aber fesselnd durch die unvergleichliche Schärfe und Feinheit der Arbeit. In den zahlreichen Holzbildwerken (Rosenkranztafel im Germanischen Museum, Altar in Münnerstadt mit herben Gemälden seiner Hand 1492, Hauptaltar in Schwabach 1508 mit Bildern Wohlgemuts und vielen kleineren Arbeiten in Nürnberg) verrät sich dieselbe ungebändigte Kraftfülle. Neu und durch den Gegenstand fesselnd ist eine Darstellung des ungerechten Richters zwischen dem Reichen und Armen für den Ratssaal (jetzt im Germanischen Museum). Zu einer höheren Rechnung erhebt sich der schöne englische Gruß in der Lorenzkirche. Schon die Idee, diese Annunziation in die Höhe der Chorräume, in das Märchenlicht der oberen Zone zu hängen, war neu und bestechend. Auch ist in solcher Form das ausdrucksreiche, üppige Spiel der Gewänder motiviert und unterstützt das Pathos des »Ave Maria«! Unvergleichlich ist das Schweben der Engel und des Ewigvaters. Nie ist das Mirakulöse und Legendarische dieser Begegnung wieder so überzeugend dargestellt worden. Der unbemalte Altar der Oberpfarrkirche in Bamberg 1523 zeigt einzelne wundervolle Lebensköpfe. Drei Tafeln des Kestnermuseums in Hannover und fünf mit Darstellung der zehn Gebote im Nationalmuseum zu München 1524 sind in ganz flachem Relief gehalten und zeigen die ritterliche Zeittracht. In den letzten freiplastischen Werken, dem großen Kruzifix mit Maria und Johannes, dem Auferstandenen vor seiner Mutter und dem hl. Andreas in S. Sebald kehrt sein inneres Wesen noch einmal mit gesteigerter Wildheit wieder. Jedenfalls ist es staunenswert, welche Kraft, Arbeitslust und Sicherheit dem Neunzigjährigen noch zu Gebote standen. Auch außerhalb Deutschlands, sogar in Florenz, sind Statuen seiner Hand nachweisbar.

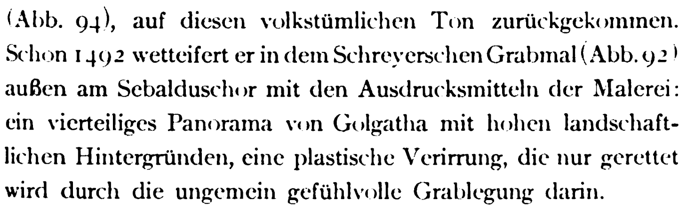
Adam Kraft (ca. 1440–1509) war reiner Steinbildner, seiner Bildung und Stellung nach »Steinmetz«, der in der gotischen Hütte gelernt hatte. Dies und ein schlichter Natursinn waren die Mittel, womit er schon bejahrt seine freie Künstlerlaufbahn begann. Die Ketzelschen Stationen, 1490 vollendet, waren sein erstes und zugleich sein bestes Werk. Martin Ketzel, ein frommer Patrizier, hatte zweimal die Reise nach Jerusalem gemacht, um die sogenannten »sieben Stationen« von Pilatus' Haus bis Golgatha abzumessen und übertrug Kraft die Darstellung der sieben zum Teil biblischen, zum Teil legendarischen Szenen des Kreuzwegs, die am Wege vom Tiergärtner Tor bis zum Johannesfriedhof aufgestellt wurden (jetzt Nachbildungen, die Originale im Germanischen Museum [Abb. 91]) und





98. Riemenschneider, Abendmahl. Mittelstück des Blutaltars in S. Jakob, Rothenburg

mit einem Kalvarienberg auf dem Friedhof endeten. Es ist eine künstlerische Tat ersten Ranges. Zunächst stilistisch der neue Reliefstiel, der sich aus der Tiefe nach vorn zu fast freien Figuren entwickelt und immer den Eindruck der Menschenmasse und ihrer Bewegung erreicht. Ästhetisch ein Realismus, der echt und wahr ins Leben zu greifen wagt, kurze, dicke Stadtknechte und liebe Bürgerfrauen in der Zeittracht, der Ausdruck weder ins Empfindsame noch ins Rohe gesteigert. Dabei ein dramatisches Gefühl, das fest und klar die Handlung rundet und zusammenschließt, wie es seit dem großen Naumburger (Bd. II, S. 226) nicht mehr dagewesen war. Man fragt sich, warum die Zeitgenossen nicht freudig auf diesen Stil eingingen. Kraft selbst ist nur noch einmal, in dem kleinen Relief an der Stadtwage 1497 (Abb. 94), auf diesen volkstümlichen Ton zurückgekommen.



Schon 1492 wetteifert er in dem Schreyerschen Grabmal (Abb. 92) außen am Sebalduschor mit den Ausdrucksmitteln der Malerei: ein vierteiliges Panorama von Golgatha mit hohen landschaftlichen Hintergründen, eine plastische Verirrung, die nur gerettet wird durch die ungemein gefühlvolle Grablegung darin.



99. Riemenschneider, Bischof R. v. Scherenberg. Würzburg, Dom

Ganz anders glückte ihm die Verknüpfung seiner Plastik mit der Architektur in dem ruhmvollen Sakramentshäuschen von S. Lorenz (Abb. 93), das er 1492—96 für Hans Imhoff schuf, schon als Arbeitsleistung staunenswert. Dieses Märchengebilde erreicht das Ulmer (S. 55) nicht an Umfang und Feinheit der Architektur, dafür ist es aber bewohnter, ganz getragen, belebt und bevölkert von frommen Wesen, in denen noch einmal das große Thema der Zeit, das Leiden Christi vorgetragen wird. Das spätgotische Astwerk kommt in seiner leidenschaftlichen Verschlingung hier zur stärksten »Verknotigung«. Der Meister und seine drei Gesellen, welche die Balustrade tragen, sind in schlichter Lebenstreue dargestellt. Dieser Zug ist noch deutlicher in den drei Grabmälern vom Ende des Jahrhunderts zu spüren (Pergerstorffer mit Schutzmantelmadonna 1499, Rebeck mit Krönung Mariä 1500 in der Frauenkirche, Landauer 1501 in S. Ägidien), die im Ausdruck edel und innig bleiben, im knattrigen, zerfetzten Gewand und Wolkengekräusel die Stoßische Unruhe erreichen oder überbieten. Eine Wiederholung der Stationen für Bamberg 1505 und eine große Gruppe der Grablegung in der Holzschuherkapelle auf dem Johannesfriedhof 1508 (diese von Gesellen vollendet) bieten zur Beurteilung des Meisters



100. E. Grasser, Ulrich Aresinger. München. Peterskirche

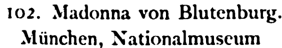


101. Wolfg. Leeb, Stiftergrab in Ebersberg

nichts Neues. Nach seinem Tode erlischt die Steinplastik in Nürnberg. Die Führung übernimmt der Bronzeguß, der unter Vischers Händen die Wendung zur entschiedenen Renaissance vollzieht.

Einige namenlose Holzwerke verdienen hier noch Erwähnung, weil sie wie Krafts Stationen auf eine Befreiung vom Formenschwall der Zeit losgehen und darin eine vorbildliche Klarheit erlangen. Die anmutige Schmerzensmutter mit dem Leichnam des Sohnes in der Jakobskirche (Abb. 95) ist ohne Grund mit Wohlgemut und mit Stoß zusammengebracht worden, sie geht im Aufbau, in der weichen Linienführung und Körperbildung, in der Sparsamkeit und Glättung der Gewandmotive weit über beide hinaus; und wie der Schmerz zu anbetender Trauer gesänftigt ist, scheint schon ungotisch. Mit dem Thema der Schmerzensmutter vor ihrem toten Sohn hat die deutsche Kunst anderthalb Jahrhunderte lang leidenschaftlich gerungen. Eine sehr frühe, mittelrheinische Gruppe besitzt das Liebighaus in Frankfurt, hier sitzt der blutende Leichnam auf den Knien der Mutter, ein Bild tiefsten Jammers und letzter Entstellung, aber in höchster Zartheit behandelt. Andere Gruppen legen den Leichnam quer auf die Knie Marias, wodurch natürlich sehr herbe Linien entstehen, die aber vielleicht beabsichtigt waren. Jetzt, am Ende des 15. Jahrhunderts, entschließt man sich in der Nürnberger Pietà, den Herrn auf den Boden zu legen und Maria dahinter knien zu lassen. Nahe verwandt ist die sog. »Nürnberger Madonna« im Germanischen Museum (Tafel V), in der man ein Gußmodell des jüngeren Peter Vischer hat erkennen wollen. Sicher ist sie eine klagende Mutter unterm Kreuz gewesen, überaus schlank und von lang fließendem Gewand in idealer Tracht. Das volle aufblickende Gesicht und die gerungenen Hände verraten den gleichen Sinn für äußere Anmut und zarte Gefühlserregung.





102. Madonna von Blutenburg. München, Nationalmuseum



103. Michael Pacher, Hochaltar in S. Wolfgang Tirol

Til Riemenschneider. In Mainfranken war die erlauchte Kunst der Bamberger Domskulpturen langsam im gemeindeutschen Zeitstil des 14. Jahrhunderts versickert — Grabmäler und Portalschmuck geben auch hier die träge Stilentwicklung wieder —, aber im Ausgang des 15. Jahrhunderts riß Würzburg die Führung an sich. Nicht aus eigenem Verdienst — denn was hier der tüchtigste Steinbildner, Leonhard Strohmaier, in Bischofsgräbern (Gottfried v. Limburg 1455, Joh. v. Grumbach 1466, beide im Dom) leistete, geht über eine trockene Manier nicht hinaus — sondern durch das Genie des zugewanderten Niedersachsen Tilman Riemenschneider (1468—1531). Er kam — offenbar auf dem Umweg über Nürnberg — 1484 von Osterode nach der fröhlichen Weinstadt, schuf sich durch seine Kunst Vermögen und Ansehen (seit 1504 war er Ratsherr, 1521 Bürgermeister), um beide Ämter durch seine leidenschaftliche Parteinahme gegen den Bischof im Bauernkriege wieder zu verlieren. Verdüstert war das Ende seines reichen Lebens. Die frühen Arbeiten bis um 1498 bezeichnen den Aufstieg und das Ringen mit den Problemen. Die nackten Voreltern am Portal der Marienkapelle 1491, eine Umbildung der Vorbilder an der Bamberger Adamspforte, verraten schon sein besonderes Körperideal, hohe, schlanke, biegsame Menschen mit der leichten Ausschwingung der Hüften, die er auch später beibehält. Dasselbe Ideal bekleidet zeigt die Madonna im Neumünster 1493 (Abb. 96), deren Kopf und Gewand noch gut nürnbergisch sind. Grabmäler gaben ihm Gelegenheit, sich mehr in die Charakteristik und das Seelenleben zu vertiefen. Das des



104. Alabasterkreuzigung. Frankfurt a. M.

Bischofs Rudolf v. Scherenberg 1495 (Abb. 99) und des Ritters Konrad v. Schaumburg 1499 (Abb. 97) zeigen schon den typischen hageren, hohlwangigen Kopf, die rollende Mähne, die bebende Haut und die langen Stoßfalten, welche das übliche Geknitter durchbrechen.

Die Blütezeit seines Schaffens (1498 bis 1516) wird glanzvoll eingeleitet durch die (unbemalten) »Altäre des Taubergrundes«, die man früher einem besonderen »Meister von Creglingen« zuschrieb. Es sind dies der Hochaltar der Wallfahrtskirche in Creglingen mit der freiplastischen Himmelfahrt Mariä und sechs Szenen der Kindheit Jesu auf den Flügeln (1495—1499), der Heiligenblutaltar in S. Jakob zu Rothenburg mit dem Abendmahl 1500 (Abb. 98) und der Kreuzaltar in Dettwang (Taf. VI), wozu noch das Ehepaar im Betstuhl (London, Victoria-Albert-Museum) kommt. Die Holzplastik hat in diesen Werken ihre letzte Vollendung erreicht. Mit fabelhafter Leichtigkeit und Lebendigkeit umhüllt und umflattert das Gewand die mageren Glieder. Viel Reizbarkeit ist in die asketischen, hageren Gesichter eingegraben, deren Augen-, Mund- und Faltenspiel ein lebhaftes Suchen, Fragen, Lauschen und Reden, Staunen und Erschrecken ausdrückt, gehoben durch die Zeichensprache der feinen, nervösen Hände, die bis in die Fingerspitzen mit Blut und zuckendem Leben gefüllt sind. Dramatisch im höheren Sinn wird die Handlung freilich nie; bei näherem Zusehen wird man finden, daß nur Gruppen zu zwei oder drei innerlich verknüpft sind.

Riemenschneider hat in diesen Altären auf dasjenige verzichtet, was der früheren Zeit als das Wertvollste erschien: auf die Farbe. Er war zu der Erkenntnis gekommen, daß die Farbe die Plastik zerreiße und um ihre modellierende Schönheit bringe. Der Entschluß mag ihm nicht leicht geworden sein und die Besteller waren vielleicht zuerst enttäuscht. Aber bald sah man die großen Vorzüge der Einheitlichkeit bei den neuen Schreinen. Das Licht und der Schatten spielen jetzt eine neue Rolle, die Struktur des Holzes kommt zu ihrem Recht und an Stelle der munteren aber doch äußerlichen Polyphonie tritt die Feierlichkeit geschlossener Einheit.

In diese Zeit fällt auch die Ausschmückung der Marienkapelle mit überlebensgroßen Aposteln und hl. Frauen (1500 bis 1506) und neben Gelegenheitsarbeiten das Hochgrab für Kaiser Heinrich und Kunigunde im Dom zu Bamberg (1499 bis 1513). Das Paar ist breit, würdig und vornehm ausgefallen, wie man sich damals die Majestät dachte. Am Sarg sind fünf Szenen aus dem Leben der Fürsten in leichtflüssiger Erzählung dargestellt, am anmutigsten die Kaiserin im Kreise ihrer Frauen. Dies Denkmal in Solenhofer Stein ist eins der wenigen würdigen Kaisergräber des deutschen Mittelalters. Wo sind die stolzen Reihen der Salinger- und Staufergräber? Der Mangel einer festen Residenz der Kaiser ist doch nur ein Grund. Viele Herrengeschlechter haben ihre Familiengräber im Stein vereint im Chor der Kirche ihrer Heimat; man denke z. B. an die Gräber der Grafen von Wertheim. Den deutschen Kaisern ist solch eine Gemeinde der Toten nicht beschieden gewesen; ihre Gebeine



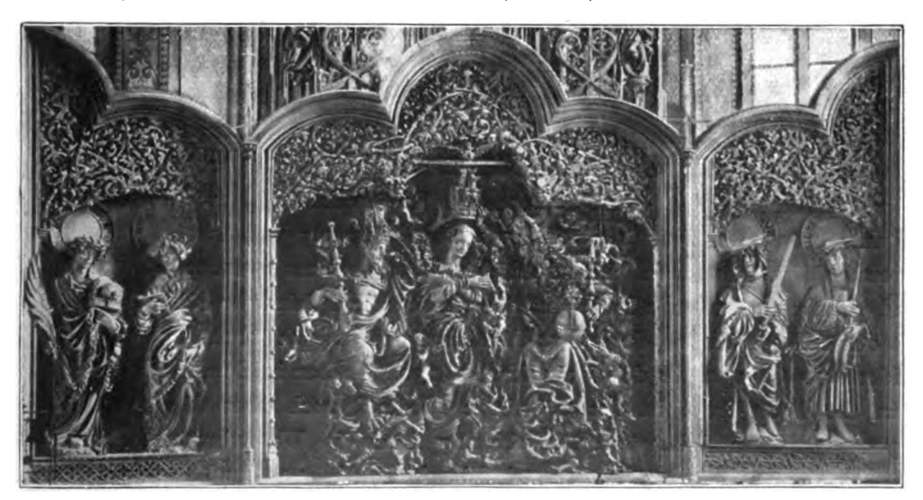
105. Erasmus Grasser, Maruschkatänzer.
München, Altes Rathaus



106. H. Wydyz, Adam und Eva.
Basel. Historisches Museum

liegen zerstreut hier und dort in Deutschland und Italien, und erst die letzten Kaiser des Mittelalters lassen sich in Wien und Innsbruck ein illustres Kaisergrab errichten.

Die letzte schwächere Periode Meister Tils ist erstlich durch das Grabmal des Bischofs Lorenz v. Bibra 1519 im Dom zu Würzburg bezeichnet. Die steife, doch im Kopf noch glänzende Figur ist in einen Renaissancerahmen gestellt, an dem zahlreiche Putten spielen. Die Formen sind unverstanden, wie damals meist, aber nicht mißlungen. Nur mochten sie dem Meister selbst nicht behagen. Er kehrte mit ganzer Lust zu seinen vertrauten Ausdrucksmitteln zurück in dem großen Steinaltar für Maidbronn (1520—25), der eine Kreuzabnahme enthält.



107. Hochaltar in Alt-Breisach von H. L. 1526



108. Nicolaus von Hagenau, St. Antonius vom Isenheimer Altar

Der Leichnam und die ihn halten, dahinter der Meister selbst als Nikodemus, bieten eine gefühlvolle Gruppe. Merkwürdig ist eine schwärmerisch aufblickende Madonna im Rosenkranz auf dem Kirchberg bei Volkach 1521. Einzelwerke, Madonnen, Kruzifixe und Schulwerke sind noch zahlreich in der Umgegend Würzburgs, andere bedeutende Sachen in den Museen zu Berlin, München, Frankfurt u. a. Ein neuer Mensch bricht bei Riemenschneider durch, der aus der Typisierung und handwerklichen Formung sich löst und als Individuum in eifrig lebendiger Tätigkeit erscheint, ein treues Abbild jenes fleißigen Volksstammes, in dessen Mitte der Meister wohnte. Solche Individualisierung war nicht möglich, ohne etwas von der Monumentalität preiszugeben, die Veit Stoß besaß; aber die Intimität seiner Durchführung im einzelnen zwingt von da an die ganze Plastik zu einer gesteigerten Feinarbeit.

3. **Bayern und Österreich.** Schöpferisch hat der Südosten des Reichs kaum in die Entwicklung eingegriffen, aber er hat die Wellen, die vereinzelt und stoßweise hereinbrachen, gelehrig aufgenommen und sich am Ende des Jahrhunderts auch mit eigenen Kräften ehrenvoll am Wettstreit beteiligt. Grabplastik und Kirchenschmuck in guter Mittelmäßigkeit sind massenhaft vorhanden, in Landshut, Freising, Passau, Regensburg, München, Ingolstadt u. a. Aber beispielsweise finden wir am Dom in Regensburg, dessen Bauschmuck sich im 15. Jahrhundert mit viel Aufwand vollendete, nicht ein Stück ersten Ranges. Nur in München stieg der originelle Erasmus Grasser (tätig 1480—1506) merklich über die Genossen. Er führte sich gleich siegreich mit den zehn Maruschkatänzern (Abb. 105) im alten Ratssaal (1480) ein, das Originellste, und Beste, was wir von bürgerlicher Gotik in Deutschland haben. Die geschraubte Zierlichkeit der schleifenden, hopsenden Tanzbewegung, die herumgreifenden Arme, die lustigen Gesichter, die tollen Narrenkleider, das ist ein weltlicher Frohsinn, frisch an der Quelle geschöpft. Warum war in der damaligen Welt so wenig Raum für solche Kunst? Nur wenig von dieser Keckheit hat sich Grasser in seiner Kirchenkunst bewahrt. Am Grabstein Aresingers (Abb. 100) in der Peterskirche 1482 thronen oben Petrus und Katharina in derber Würde. Das Grabmal des Kaisers Ludwigs (um 1490 in der Frauenkirche) enthält unten eine dramatische Szene, die Begegnung und Aussöhnung Albrechts III. mit seinem Vater Ernst nach dem Mord der schönen Agnes Bernauer, ein reines Zeitbild, während oben der thronende Kaiser in altertümliche und feierliche Majestät gefaßt ist. Die frische, derbe Natürlichkeit der Maruschkatänzer äußert sich noch lebhaft in Prophetenbrustbildern am Chorgestühl der Frauenkirche (1502). Aber in dem Böltschnergrabmal von 1505 in der Peterskirche ist der malerische Modestil auch über diesen starken Künstler Herr geworden. Ein Seitengänger, Wolfgang Leeb in Wasserburg (1485—1509), bekannt durch die Stifterdenkmäler in Attel, Ebersberg (Abb. 101) und Rott, ist weicher, zierlicher, moderner in der Machart, aber traditionell in der Komposition. Ein Dritter, Unbekannter



109. Tod Mariä in der Katharinenkapelle. Straßburg

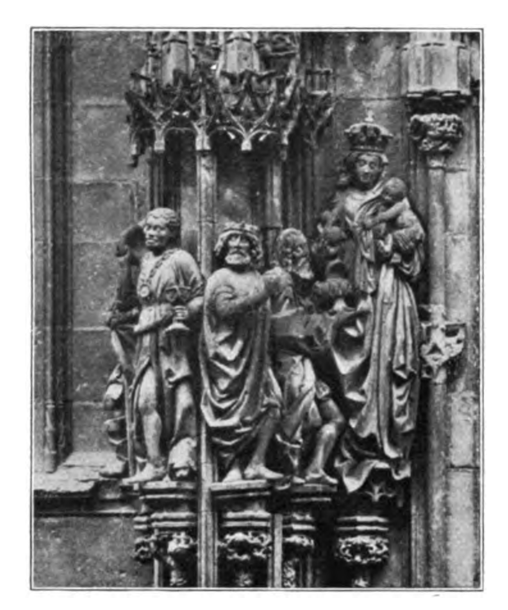
verbirgt sich hinter den großartig edel und einfach konzipierten Holzfiguren (Christus, Maria und die zwölf Apostel) in Blutenburg 1491 (Abb. 102), die namentlich im Physiognomischen sehr bedeutend sind; dabei ist der Faltenstil von bemerkenswerter Ruhe und Vornehmheit. Und ein letzter, Hans Leineberger, steigert das gotische Stilgefühl in dem grandiosen Altar zu Moosburg (1520) zu einer graziös wilden Bewegtheit der Figuren wie des Rahmens.

In Tirol steht Michael Pacher (S. 46) auch als Bildhauer in erster Linie. Sein Hauptwerk, der Hochaltar zu St. Wolfgang 1481 (Abb. 103), trefflich erhalten, ist schon im Aufbau ein glänzendes Architekturgedicht. Die Füllung des Schreines ist nicht, wie so oft, ein übertragenes Gemälde, sondern eine plastisch gedachte Gruppe, die Einsegung der Maria als Himmelskönigin durch ihren Sohn, eine prunkvolle Hofzeremonie, wobei ein ganzer Engelschwarm mit dem Halten und Tragen von Schleppen und Teppichen beschäftigt ist. Den Ausdruck beherrscht eine edle, schönheitsfrohe Hoheit. Ein kleinerer Altar mit demselben Gegenstand in Gries bei Bozen 1471 ist leider beschädigt und übermalt, und von einem letzten großen Werk in Salzburg 1495 ist nur eine Madonna erhalten, in Bruneck jedoch noch ein kolossales Kruzifix von ergreifendem Ausdruck. Seine Brüder und Schüler arbeiteten bis weit ins 16. Jahrhundert in seinem Geiste fort, ohne doch seine feierliche Schönheit und ausdrucksvolle Größe wieder zu erreichen.

Nach Wien berief Friedrich III. einen Holländer, Nicolaus Lerch (Nicolaus v. Leyen, [† 1493]), um das Grabmal seiner Gattin Eleonore in der Dreifaltigkeitskirche und dann sein eigenes in St. Stephan (1478—93, vollendet erst durch Michael Dichter 1513) zu arbeiten. Dazwischen war dieser ungemein feine und empfindsame Künstler in Straßburg, Baden-Baden und Konstanz (am Chorgestühl und an den Holztüren) tätig; in Baden-Baden schuf er den neuen, empfindsamen Typus des Gekreuzigten (Sandstein auf dem alten Friedhof 1467), worin »das physische Leiden durch seelische Vertiefung aufgewogen« wird; der Eindruck auf die Zeitgenossen ist durch vielfache Nachahmung belegt. Das



110. Ohnmacht Mariä von einem Kalvarienberg. Straßburg. Museum

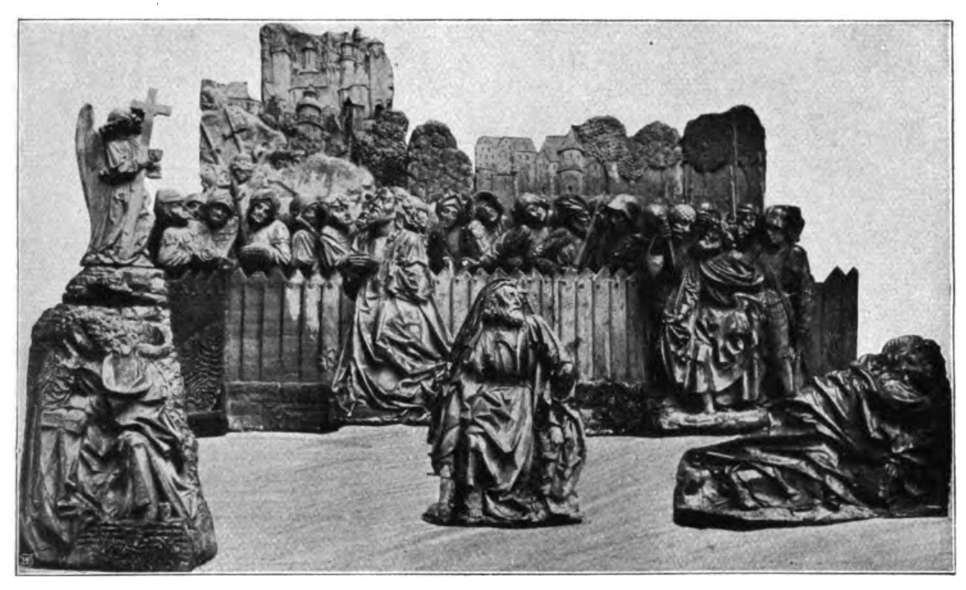


111. Vom Laurentiusportal am Münster zu Straßburg, linke Seite

Kaisergrab ist entschieden das reichste (240 Statuetten und Reliefs) und lebendigste seiner Art.

4. **Die Rheinlande.** Die mittelrheinische Plastik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist uns erst seit kurzer Zeit durch eine herrliche Kreuzigungsgruppe in Alabaster bezeugt, die das Frankfurter Liebig-Museum aus Rimini erworben hat (Abb. 104). Der Künstler ist ein vom Mittelrhein nach Italien, vermutlich bis Neapel eingewanderter Mönch, der, wenn wir eine Stelle aus Ghibertis Aufzeichnungen auf ihn beziehen, in einem Kloster bei Neapel (Monte Cassino?) eine große Werkstätte geleitet und viele Schüler herangezogen hat. Die Frankfurter Kreuzigungsgruppe ist in der Durchbildung des Plastischen und Seelischen gleich groß. Trotz des bescheidenen Formats ist hier der ganz große Stil monumentalster Konzeption entwickelt. Der Reichtum der Gegensätze, das ausdrucksreiche Spiel erregter Gesichter und lebendiger Rüstungen, die Charakterköpfe der seitlich angeordneten Apostel — alles das verrät eine Begabung und eine Fülle der Phantasie, neben der nichts Gleichartiges in der damaligen deutschen Plastik steht. Vielleicht ist der mittelrheinische Künstler, von dem auch einige Madonnenstatuen am Rhein nachzuweisen sind, auf dem Konstanzer Konzil mit einem italienischen Abt oder Bischof zusammengetroffen, der ihn mit nach Italien nahm. In Florenz dürfte er dann den Einfluß Ghibertis erfahren haben. Infolge seines Aufenthaltes in Italien blieb sein Werk in Deutschland ohne Fortsetzung. Als Durchzugsland der Früh- und Hochgotik hatte das obere Rheinland seine Mittlerrolle ausgespielt. Die Welle stieß nun eher aus dem Binnenland zurück. Wenigstens können wir heut bei den großen Verlusten, die Basel, Straßburg, Mainz erlitten haben, die fest lokalisierte, schulmäßige Entwicklung nicht mehr so klar erkennen als in Schwaben und Franken. Von Eigenart sind erst wieder die Ausläufer, die meist schon ins neue Jahrhundert hinüberreichen. So in Basel Hans Wydyz, von dem ein sehr dramatischer Dreikönigsaltar von 1505 nach Freiburg gelangte, während seine zierliche Buchsbaumgruppe eine neue Beobachtung des Nackten erweist, die mit dem Italismus noch gar nichts zu tun hat (Abb. 106). Den anderen, wildbarocken Ausgang der Gotik sehen wir an einem prachtvollen Altar in Breisach (Abb. 107) von H. L. 1526, wo das Gewand einfach zur Arabeske gemacht ist, »ein verwegen hingewühltes Schnörkelwerk«, kühn sich auslebend in dem Streben, einmal die Bewegung der Formen und Goldlichter bis zur letzten Möglichkeit auszukosten. Auch im Münster zu Freiburg sind neben edlen und hohen Sachen (Schnewlin- und Lochereraltar) ähnliche Spätwerke (Annenaltar), wo die Gewänder wie nasse Handtücher gewunden sind oder stoßartig durch die Luft schießen.

Die Skulpturen des Isenheimer Altars in Kolmar stammen von dem Elsässer Nicolaus von Hagenau, der 1501 einen Fronaltar für das Straßburger Münster gearbeitet hat und von dem außerdem vier Büsten in St. Marx in Straßburg erhalten sind. Die Isenheimer Figuren — der thronende Antonius (Abb. 108) mit den zwei vor ihm knienden Bauern, Augustin und Hieronymus, sowie die Predella mit den Büsten Christi und der Apostel — sind machtvoll imponierende Gestalten mit sehr ausdrucksreichen Gesichtern, reichem, aber

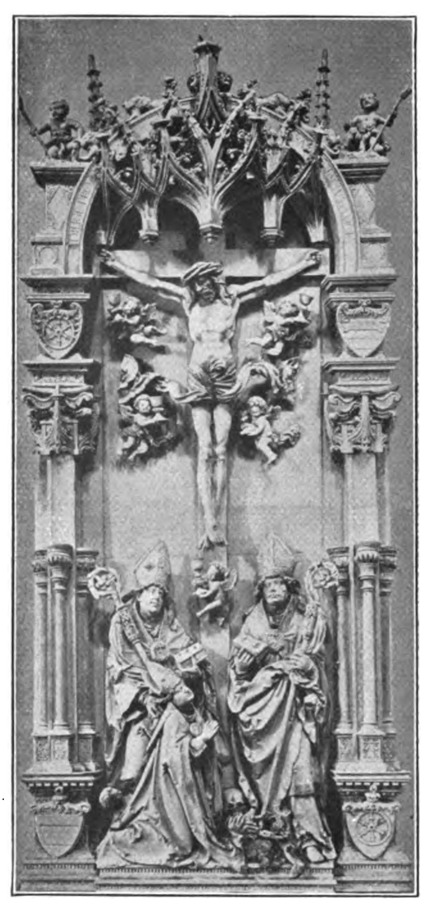


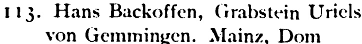
112. Ölberg von 1498 aus St. Thomas im Münster zu Straßburg

nicht unruhigem Gewand und intimer Beseelung. Die Gegenüberstellung des hl. Augustin und Hieronymus ergibt eine »Disputation«, wie sie in solcher Vornehmheit nicht wiederkehrt. An diesem Altar fehlt die weibliche Heilige gänzlich.

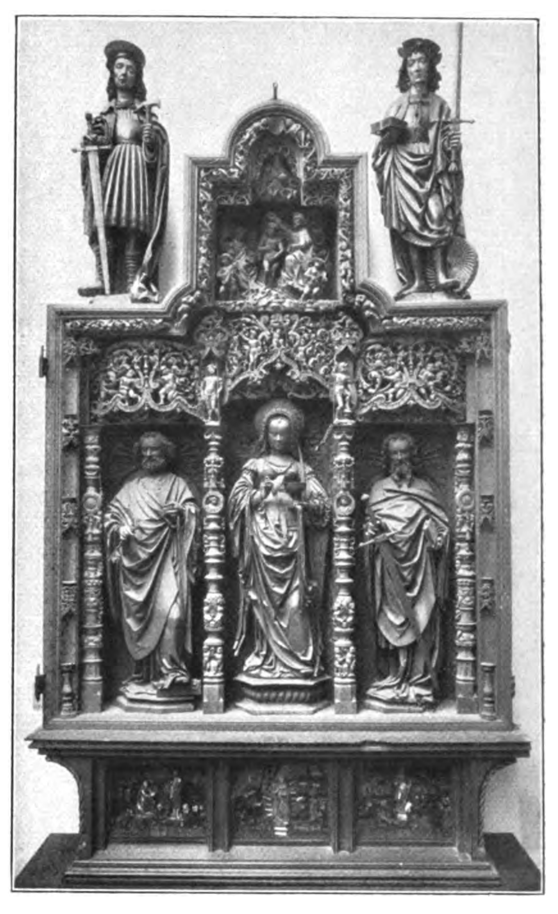
In Straßburg blieb die Steinplastik, auch im Bauverband, regsamer als anderswo. Von jenem oben genannten Nicolaus v. Leyen waren bis 1870 am alten Kanzleigebäude zwei ungemein lebensfrische Büsten von 1464 erhalten, ein bärtiger Alter und ein reizendes Mädchen, beide lächelnd, angeblich der Graf Jacob v. Lichtenberg und seine Geliebte, die »schöne Bärbel v. Ottenheim«, jetzt als »Virgil und die Prinzessin« gedeutet. Der Prinzessin nahe verwandt ist eine Reliquienbüste im Straßburger Frauenhaus. Das Bocksche Epitaph (Abb. 109), bezeichnet V. S. 1480, in der Katharinenkapelle des Münsters mit den Stiftern und dem Tod Mariens ist ganz vorzüglich im Raumgefühl und in der Komposition. Die plastisch-architektonische Verschwisterung, der wir schon so oft begegneten, kann hier an der Münsterkanzel von Hans Hammerer (1485—87) in einer neuen, gesättigten Spielart geschaut werden; sie äußert sich noch einmal in vollem Prunk am Portal der Laurentiuskapelle von Jacob v. Landshut um 1500 (Abb. 111), wo das künstlerische Gefühl, selbst in den Proportionen, gering, die malerische Wirkung aber ganz packend ist. Die vom Bauzwang befreite Plastik, die sich nun selbst mit Vorliebe in Wegsäulen, Denksteinen, Stationen, Ölbergen, Kalvarienbergen (Abb. 110) hinaus ins Freie rettete, sehen wir an den Trümmern eines Ölbergs aus St. Thomas (Abb. 112) in einer schwer zugänglichen Münsterkapelle, dessen Schöpfer in der Schilderung verwegener und verhauener Landsknechte sehr weit gegangen ist. Die ursprünglich als Panorama gedachte Aufstellung in einer Nische ist an einer geringen Wiederholung 1523 in Offenburg erkennbar. Der schönste und wertvollste Ölberg der Rheinlande beim Dom in Speier, 1509 von Lorenz von Mainz geschaffen, wurde leider 1820 bis auf wenige Bruchstücke vernichtet.

Für den ganzen **Mittelrhein** hatte Mainz die Führung und nur die ungeheuren Verluste an jeder Art von Kunstbesitz haben es verschuldet, daß wir es nicht auf die gleiche Stufe wie Ulm und Nürnberg stellen können. Nur die Prälatengräber im Dom geben eine lückenlose Entwicklungsreihe durch das ganze 15. Jahrhundert, die dann in einem begnadeten





113. Hans Backoffen, Grabstein Uriels von Gemmingen. Mainz, Dom



114. Johann Douwermann, Crispinusaltar Kalkar

Künstler, Hans Backoffen aus Sulzbach († 1519) mündet. Er kommt aus der Schule Riemenschneiders und verrät dies noch in dem ersten seiner Bischofsgräber, des Berthold von Henneberg 1504, in der Haltung, Kopfneige, im brüchigen Gewand, obwohl auch schon die freieren und männlicheren Züge, namentlich in den kleineren Figuren des noch ganz gotischen Rahmens, sich offenbaren. Nun schreitet er in seiner Art gewaltig fort. Dem Erzbischof Jacob v. Liebenstein, † 1508, gibt er einen unter dem Gewand deutlich empfundenen Körper und eine »bisher in Deutschland nicht gekannte Leichtigkeit und Vornehmheit der Haltung«. Ganz reif und groß zeigt er sich an dem Grab Uriels v. Gemmingen 1514 (Abb. 113). Wie anderwärts schon früher kniet der Stifter, empfohlen von Martin und Bonifaz, vor dem Kreuz. »Es ist das künstlerisch stärkste Epitaph der Epoche, ein Sturm leidenschaftlichen Lebens und doch volle Monumentalität«. Durch diese Eigenschaften sind auch die großen Kalvarienberge dieser Zeit ausgezeichnet, deren Verbreitungsgebiet uns die rasche Bewunderung der Mitwelt verbürgt. Der schönste, ursprünglich bemalte und vergoldete, mit sieben Figuren auf dem Domfriedhof in Frankfurt 1509, ein kleinerer mit drei Figuren auf dem Peterskirchhof ebenda 1510 und in Hattenheim. ein fünffiguriger, sehr zerstört, in Wimpfen a. B., ein sechsfiguriger aus des Meisters eigener Stiftung (1519), gegenüber der Ignatiuskirche in Mainz, und zwei derbere Schulwerke 1520 in Eltville. Unter den eigenhändigen Grabmälern ist ergreifend ein Jüngling in Kronberg, Walter v. Reiffen-



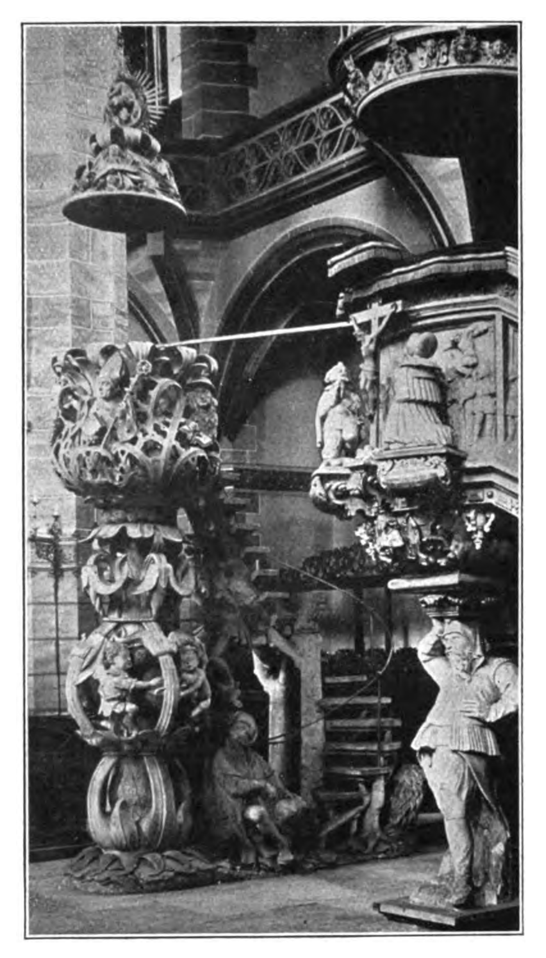
115. J. Beldensnyder, Der Sündenfall. Münster i. W.

berg 1517, der in schwärmerischer Andacht vor der Madonna kniet, ein betender Mann (Eselweck) in ganz flachem Relief mit geistvollem Kopf und ein Ehepaar (v. Allendorf 1518) vor der hl. Anna selbdritt in Eberbach. Backoffen hat innerlich die Gotik überwunden und nur äußerlich ihr Schmuckwerk und das Gewand (in weicher Kräuselung) beibehalten. Ein kräftiger Schüler, der sich noch unter der Marke M. LGP. H. verbirgt, hat auch dies abgetan, ohne der Renaissance zu verfallen; das sieht man an einem Doppelgrab in Handschuhsheim bei Heidelberg 1519. Aber damit verstummt er, offenbar wie so manch anderer auf gleichem Entscheidungspunkte, von der großen Woge des Italismus mitgerissen. Andere Schulwerke sind zahlreich, z. B. in Oberwesel, Johannisberg, Kiedrich, Oppenheim, Trier. Dort vollzieht sich (an dem Epitaph des Erzbischofs Richard von Greifenclau 1525—27) die Umkleidung der noch mainzischen Devotionsgruppe mit echter Renaissance (siehe unten).

Am **Niederrhein** leistet Köln in dieser Zeit sehr wenig. In den Grenzstädten gegen Holland zu drängte aber mächtig die niederländische Kunst der glänzenden Schnitzaltäre (S. 24) vor, teils mit fertiger Ware, teils durch eingewanderte Schnitzer, die man als »Schule von Kalkar« zusammenfaßt, obwohl auch die Nachbarn, Xanten, Kleve, Wesel und Emmerich, ihren Anteil haben. Den von der oberdeutschen Art so verschiedenen Aufbau haben wir schon berührt: Dramatische Gruppen in kleinen Vollfiguren, zierliche Rahmen und Baldachine, die ganze Richtung und der Arbeitsbetrieb mehr kunstgewerblich, die Bemalung bisweilen aufgegeben. Die besseren Werke sind etwa diese: In Kalkar der Marienaltar (Abb. 116) von Arnt aus Zwolle 1483—93, mit zehn Szenen (sieben Freuden Mariä) ohne Scheidung; die Predella von Everhard von Monster; der Hochaltar von Meister Loedewick 1500, die ganze Passion in einem Feld mit 208 Figürchen, deren Ausdrucksfülle und Bewegungsreichtum erst bei eindringender Nahsicht offenbar wird; Annenaltar von Derick Boegert 1490, mit der fast lebensgroßen hl. Sippe in breitem Gewandstil. Dazwischen fällt dann ein reizvoller Marienleuchter 1511 von Heinrich Bernts, Maria in einem Kranz, der die Wurzel Jesse darstellt; und eine pathetische Kreuzigung vom ehemaligen Apostelbalken. Der letzte, kunstreichste Gotiker ist Heinrich Douvermann, † 1528, ein Miniaturist



116. Fußwaschung von einem Altar 1492, Nikolaikirche. Kalkar

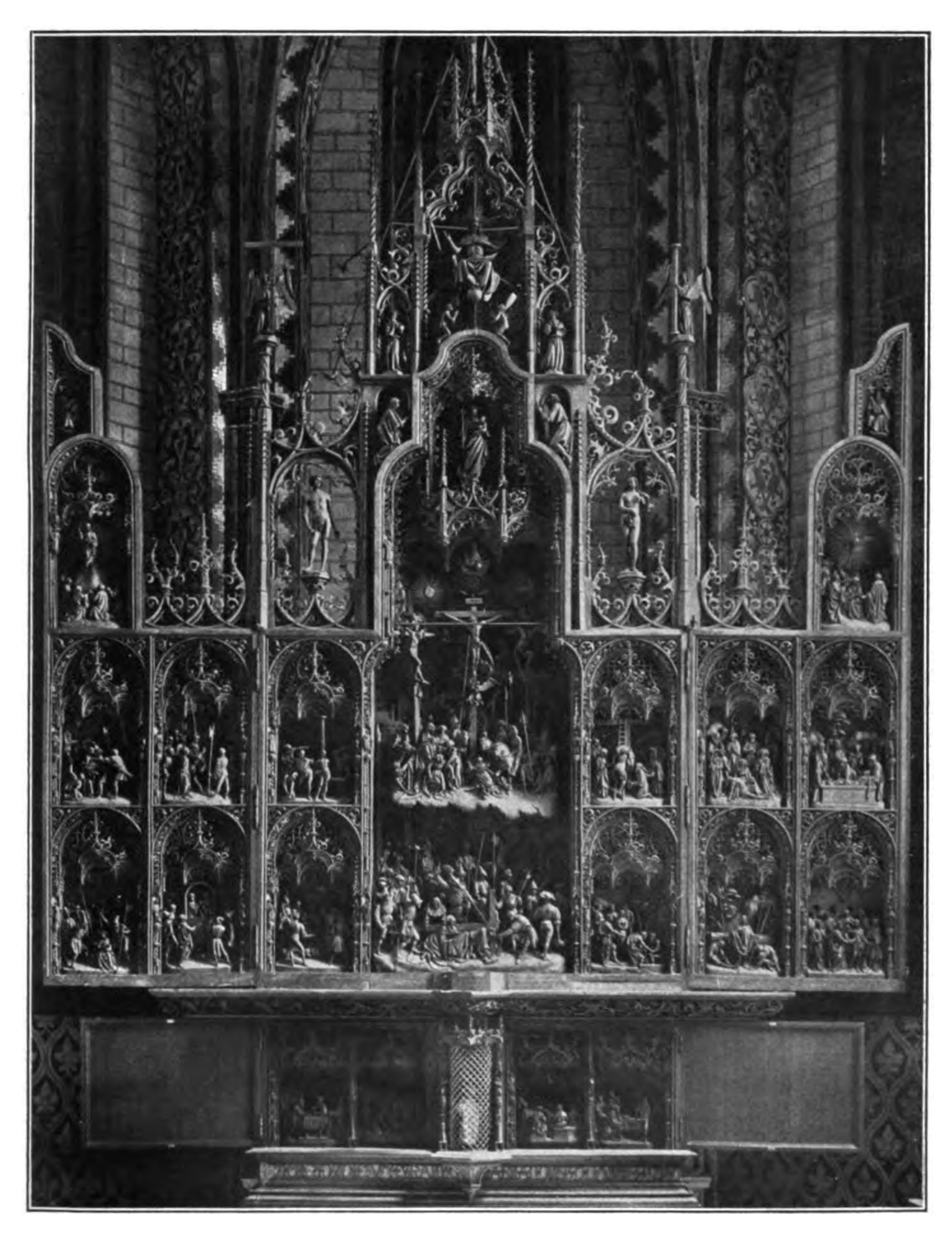


117. Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg

der Plastik, der die zartesten Pflanzengewinde und die feinste Detaillierung dem Holze ablistet. Hauptwerke: der Sieben-Schmerzenaltar 1521 in Kalkar und der Marienaltar in Xanten, wo in der Predella der schlafende Jesse hinter einem Schleier von Ranken und Blättern resp. Disteln die höchste Bewunderung erregt. Nach seinem Tode zieht in Kalkar die Renaissance ein, die sein Sohn Johann (Crispinusaltar 1540, Abb. 114) und Arnold von Tricht (Johannesaltar 1543) mit den allerzierlichsten Rahmen und Laubfüllungen darbieten, während sie in den Figuren die alten Formen, nur etwas geglättet und verschönt, beibehalten. In Xanten aber entstand im letzten Augenblick noch das beste Steinwerk des Niederrheins, vier Stationen in Nischen und eine Kreuzigung 1525—36 mit lebensgroßen Figuren, inszeniert wie die Gruppen der Schnitzaltäre.

5. Auch in **Westfalen** finden wir flandrische Altäre oder deren Nachahmung, meist in der Form, daß ein großes Mittel- und zwei kleinere Seitenfelder Kreuzigung, Kreuztragung und Auferstehung und in den Gründen andere Passionsszenen tragen (ein gut erhaltenes Beispiel in St. Johannes zu Osnabrück von 1512). Nur in dürftigen und trümmerhaften Resten tritt uns ein bedeutender Künstler entgegen, Henrik Beldensnyder (1522—37 genannt). Er geriet später unter die Wiedertäufer und hat vielleicht beim Bildersturm seine eigenen Werke zerschlagen helfen. Wir kennen davon nur eine Gruppe des Einzugs Jesu (Abb. 119) und zwei Apostel (Petrus und Paulus) vom Giebel des Domes in Münster, alles durch erstaunliche Charakteristik ausgezeichnet. Er nimmt wie Adam Kraft die Leute vom Markt, münsterische Bauern in derben Tuchkleidern, mit aufgerissenem Mund, dramatisch erregt; in den Formen nichts mehr von der spitzen, zerfurchten und zerknitterten Manier, sondern die große und edle Sprache des 13. Jahrhunderts. Sein Sohn (?) Johann hat sich noch lange an der herben Kraft genährt (Domlettner 1537—42; Abb. 115), schließlich aber doch dem netten, runden Mischstil nachgegeben, der überall und unaufhaltsam von den Niederlanden hereindrang.

In den Nordmarken ragt durch einen ruhigen, gefälligen Schönheitssinn Hans Brüggemann hervor. Sein Hauptwerk, der Altar aus Bordesholm im Dom zu Schleswig (1514—25 [Abb. 118]), zeigt in 16 vielfigurigen Feldern die ganze Leidensgeschichte, wobei Dürers Kleine Passion reichlich ausgebeutet ist, während im Aufbau, in der Gruppenbildung und Tracht flandrische Vorbilder befolgt sind, durch Geschmack und treffliche Technik im unbemalten Eichenholz zu einer eigenen Schönheit erhoben. Brüggemanns würdig ist noch der Goschhofaltar in Kiel, dessen Untersatz die 14 Nothelfer in einer klar gruppierten Reihe zeigt.



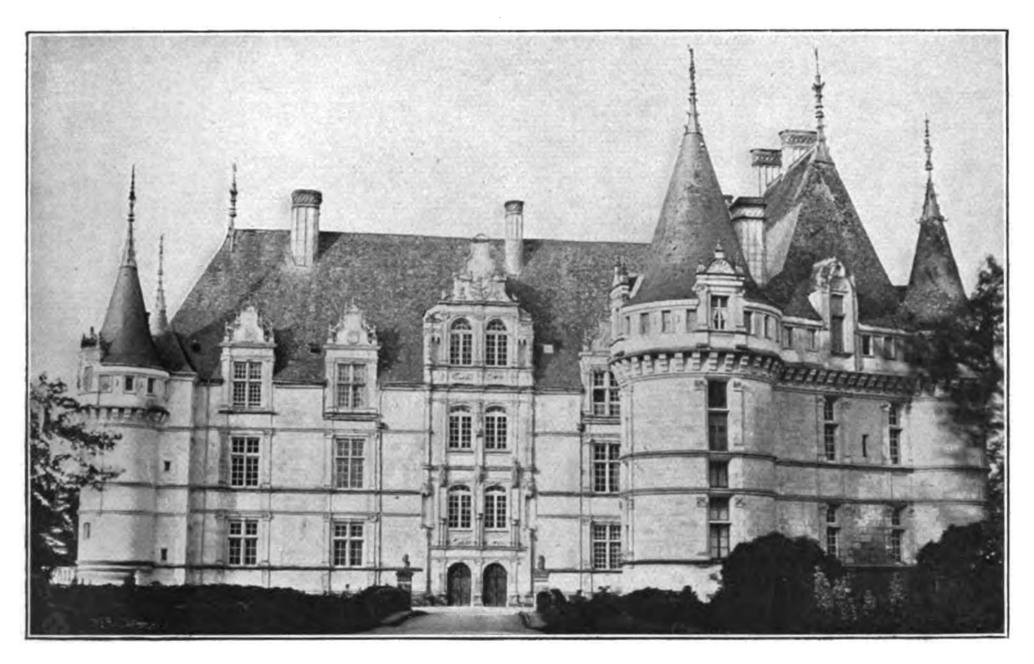
118. Hans Brüggemann, Der Bordesholmer Altar in Schleswig

6. **Mitteldeutschland** stand ganz unter dem Einfluß des neuen Nürnberger Stils; betriebsame Schulen wie Erfurt und Saalfeld haben keine Eigenart aufzuweisen. Um 1500 zogen sich tüchtige Kräfte in den erzgebirgischen Bergstädten zusammen, wo ihnen sowohl in den großen Schnitzaltären wie am Bauschmuck der neuen Stadtkirchen ungewöhnlich reiche Aufgaben gestellt wurden. In Annaberg die »schöne Tür« (ursprünglich an der Franziskanerkirche, 1512 vollendet) mit der Dreieinigkeit von Engeln usw. verehrt, die Tür der alten Sakristei 1518, die Emporenbrüstungen mit 100 Feldern (die ausführlichste Bilderbibel des Neuen Testaments und die menschlichen Lebensalter) 1514—17 von Franz von Magdeburg, frisch erzählt, aber ungleich, oft hart und derb in den Formen. In Chemnitz

das Portal der Schloßkirche 1525, ein angeblendetes Geäst von rohen Baumstämmen, deren Heilige in breitem, manieriertem Stil; eine Stäupung Christi aus Holz, derb volkstümlich. In Freiberg die Tulpenkanzel (Abb. 117), ein phantastischer Blütenkelch, die Treppe in Holznachahmung aus Bohlen und Ästen; der Meister sitzt andächtig am Fuß, der Geselle hockt als »Stütze« oben — ein spielerischer Naturalismus, der nach Freiheit ringt, in den Motiven aber auf Krafts Sakramentshäuschen zurückgeht. Der »Baumstil« als Rahmenwerk ist überhaupt von da weit umhergetragen. In Zwickau endlich eine ernste, blutige Beweinung Christi, furchtbar manieriert. Ein hervorragend schöner Schnitzaltar aus dem Erzgebirge mit gemalten Flügeln ist jetzt in der Gemäldegalerie in Dresden aufgestellt. So lagen auch hier Keime, Regungen und neue Probleme nebeneinander, ohne Zukunft.



119. H. Beldensnyder, Vom Einzug Christi
Dom in Münster



120. Schloß Azay-le-Rideau. Gesamtansicht

II. Die außeritalische Renaissance

Das 16. Jahrhundert

A. Frankreich

1. Die Baukunst

Nachdem Italien ein Jahrhundert lang, von den übrigen Völkern mehr bestaunt als beachtet, an der Schöpfung einer neuen Kunst gearbeitet hatte, wird es um 1500 als Lehrmeister der großen Gesetze überall anerkannt und der neue Stil beginnt seinen Siegeslauf durch Europa. Völkerpsychologisch ist dieser Vorgang nicht leicht begreiflich. Die Gotik hatte ihre Kräfte noch keineswegs verausgabt. Sie stand am Ende des 15. Jahrhunderts im vollen Saft und wenn sie auch hie und da ungeduldig an der Pforte zu neuem Leben rüttelte, war sie doch keineswegs überreif oder gar absterbend. Je weiter wir von der Epoche des Umschwungs Abstand gewinnen, je nüchterner wir den Gewinn überschlagen, den solche Nachahmungskunst den außeritalischen Völkern gebracht haben, um so rätselhafter erscheint uns diese plötzliche Lähmung der nationalen Kräfte, diese bewußte Verleugnung der heimischen Überlieferung, diese krankhafte Sucht, das Eigne zu vergessen und eine landfremde, wenn auch überlegene Formensprache vorzutragen. Frankreich zumal, das Mutterland der Gotik, beansprucht den Ruhm, die Renaissance am frühesten und reinsten begriffen zu haben, rühmt sich freilich auch des nationalen Einschlags, den es der importierten Kunstweise zu geben wußte. Die Entthronung der Spätgotik durch die Renaissance ist gewissermaßen eine späte Bestrafung für die Machtgelüste, welche die junge Gotik im 13. Jahrhundert entwickelt hatte, als sie rücksichtslos die nationalen schöpferischen Triebe sowohl im französischen Mutterland wie namentlich in Deutschland abdrosselte. Gerade um 1200 hatte die deutsche Kunst einen ausgeprägten nationalen Stil in wundervoller

Klarheit erreicht; alles wies auf eine bodenständige indigene Entwicklung. Da brachte die Systematik und logische Klarheit des neuen Stiles der heimischen Kunst den Tod. Jetzt, nach drei Jahrhunderten souveräner Herrschaft, wird diese Gotik selbst wieder verdrängt von einem Stil der Anschauung, der Flächen, der Proportionen. Die europäische Seele ist gesättigt durch Logik und Systematik, ein neuer Spieltrieb der freien, lockeren Erfindung bricht auf.

Die französischen Könige Karl VIII., Ludwig XII. und Franz I. hatten auf ihren italienischen Feldzügen die Kultur der Renaissance an der Quelle kennen gelernt, die reichen und bequemen Stadtpaläste, die Landhäuser und Gärten, die Schauspiele, Festzüge, Tafelfreuden, kurz die ganze Verfeinerung des Lebens und Wohnens, der Geselligkeit und des Naturgenusses. Mit aller Lebhaftigkeit waren sie darauf eingegangen und mit dem brennenden Wunsche heimgekehrt, ihre alten, engen, unwohnlichen Burgen nach jenen hohen Mustern umzuwandeln oder durch Neubauten zu ersetzen. Und das Sicherste schien ihnen, mit der Sache zugleich die Form zu übertragen, womöglich gleich die italienischen Künstler nach sich zu ziehen, die so etwas machen konnten. Es ist uns heute kein Zweifel mehr, daß die heimische Gotik ähnliche Aufgaben ebenso gut oder doch beweglicher, vielleicht sogar bildungsreicher hätte lösen können. Nach den köstlichen Proben, die sie in Klosterbauten, in Bischofs- und Prälatenhöfen, in Rat- und Gildenhäusern abgelegt hatte, durfte man ihr weit Größeres zumuten. In ihrer unendlichen Wandlungsfähigkeit kam sie dem Neuen dienstbar entgegen, nahm seine Planungen, selbst seine Schmuckformen an. Ein Lebensalter lang (1495—1525) bleiben die Konstruktionen noch durchaus gotisch. Es entstand ein reizender Mischstil, der an heiterer Pracht und Formenlust nicht wieder seinesgleichen gefunden hat. Aber schließlich wird dieser Bund gelöst, das Gotische abgestoßen, der italienische Formenkanon — wenn auch mit großer Freiheit — zur Alleinherrschaft erhoben. Die Regierung Franz' I. (1515—17) ist die Zeit eines grundsätzlichen Stilwandels, einer Frührenaissance. Die fünf großen Meister Lescot, Goujon, De l'Orme, Ducerceau und Bullant, die sämtlich in Italien studiert hatten, klären Fremdes und Einheimisches zu der klassisch französischen Hochrenaissance ab (1535—70). Danach greift eine zugleich willkürlichere und trockenere Spätrenaissance Platz, die unvermerkt ins Barock übergeht (1570—1615).

Man fragt sich, weshalb der fremde Stil so schnell in Frankreich durchdrang? Einmal kam er, geboren aus der romanischen Volksseele, dem französischen Empfinden stärker entgegen als dem deutschen. Die Wucht antiker Gesetzmäßigkeit, die in ihm waltete, war namentlich für Südfrankreich eine köstliche Reminiszenz. Und vor allem war es die Ordnung und Klarheit, die Reinigung und Idealität, der gegenüber der spätgotische Stil als Verwilderung und Regellosigkeit empfunden wurde.

Die Renaissance in Frankreich ist anfänglich eine Kunst der Könige und des hohen Adels. Sie kam wie eine neue höfische Mode, und ihr Arbeitsfeld ist wesentlich der Schloß- und Palastbau, ihr Gebiet die mittlere Loire (Touraine) und die untere Seine (Isle de France und Normandie), die Jagdgründe der französischen Könige. Unter ihnen ist Franz I. ein Kunsteiferer von ungewöhnlichem Bauverstand. Seine Erlasse sind eingehende Programme, worin Raumbildung und Stil ganz klar bestimmt werden. Daraus erkennen wir auch das Ziel, welches dem Herrscher vorschwebte, aus der mittelalterlichen Enge und Regellosigkeit herauszukommen ins Freie und Gesetzmäßige. Ein Palast von ganz symmetrischer Anlage, innen den Bedürfnissen des Wohnens angepaßt, außen ansehnlich durch eine wohlklingende Fassade mit gleichmäßigen Fensterreihen, ringsum Wasser, Gärten, Wiesen und Wälder, dies ist das Ideal. Wie Franz I. seine Würdenträger, aber auch reiche Bürger in den Städten anspornte, ihm nachzueifern, erfahren wir aus gleichzeitigen Berichten. Aber auch die späteren



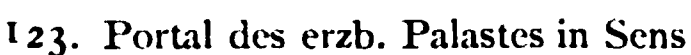
121. Hotel Bourgthéroulde in Rouen



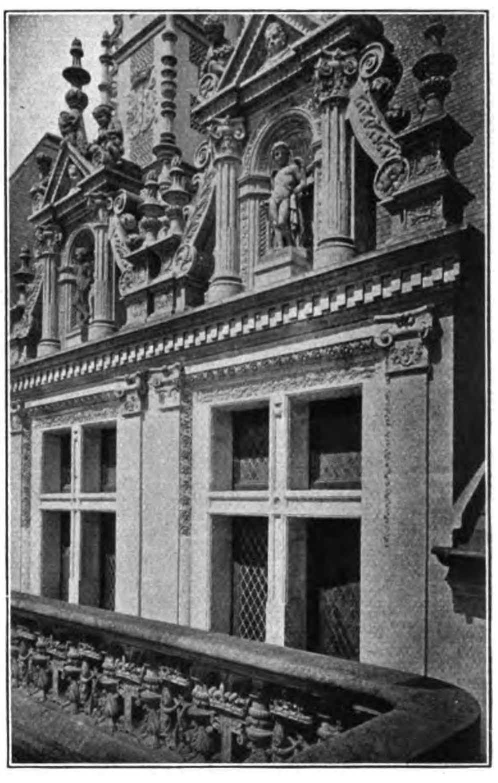
122. Chör von S. Pierre in Caen

Könige und die königlichen Frauen wirkten meist ganz persönlich auf Stil und Geschmack. Und so haben die Franzosen ein gewisses Recht, die wechselnden Stile nach ihren Regenten zu benennen; die grandiose Konzentration der französischen Kultur nimmt jetzt ihren Anfang.

1. **Der Mischstil.** Eine Reihe von Bauten aus der Jahrhundertwende führen uns deutlich vor Augen, daß die neuen Bedürfnisse und Stimmungen durchaus durch die Gotik gedeckt werden konnten. Karl VIII. begann 1498 mit großen Absichten den Umbau des sehr unregelmäßigen Schlosses Amboise an der Loire. Sein früher Tod hemmte die Fortsetzung. Ludwig XII. (1498—1515) schuf aber das alte Schloß Blois, wo er geboren war, zu einer glänzenden Residenz um. Zwei rechteckig aneinander stoßende Flügel, an der Hofseite mit Arkaden, sind davon erhalten, das Portal mit dem Reiterbild des Königs in einer Nische, die Fensterreihen in drei Geschossen, die Balkone, Dachgiebel und Wendeltreppen und alles Detail ist gotisch; an den neuen fremden Stil erinnert nur die Dekoration der Arkadenpfeiler. Etwas fortgeschrittener war dann der Palast, den Kardinal Georg v. Amboise für das Bistum Rouen in Gaillon baute (1502—10), auf der Grundlage einer alten Burg eine ziemlich quadratische Vierflügelanlage, die Ecken durch Türme betont, die steilen Dächer mit Gaupen, Kaminen und Dachkämmen malerisch belebt, die Kapelle herrlich ausgestattet. In der Revolution wurde dies bis auf formlose Mauern zerstört, nur ein kleines Stück des Torhauses ist gerettet und nach Paris übertragen (im Hof der école des beaux arts). Die gotischen Rahmen sind durch Pilaster ersetzt und zwischen den Fensterreihen sind runde Medaillons mit Römerköpfen eingelassen; das ist schon ein merklicher Schritt, die Fassade antikisch zu gestalten. Einige köstliche Blüten des Mischstils, und zwar von denselben Händen, birgt auch Rouen selbst, das Hotel Bourgthéroulde (Abb. 121), dessen Hauptflügel üppige, gotisch phantastische Dachfenster, aber auch Renaissance-Pilaster zeigen, die Mauer in freier, ganz einziger Art bedeckt mit biblischen Reliefs, während der jüngere Seitenflügel aus Franz' I. Zeit überhaupt in Reliefs und Dekoration der zierlichsten und elegantesten Art aufgelöst ist. Womöglich noch feiner, in

123. Portal des erzb. Palastes in Sens

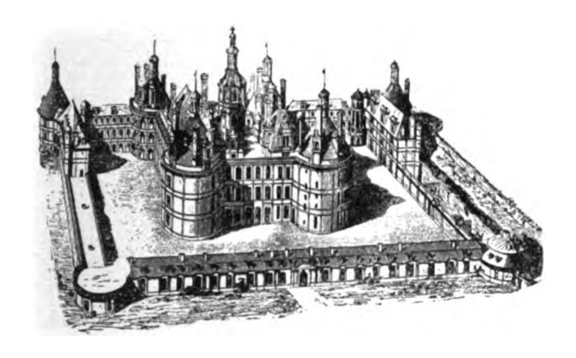


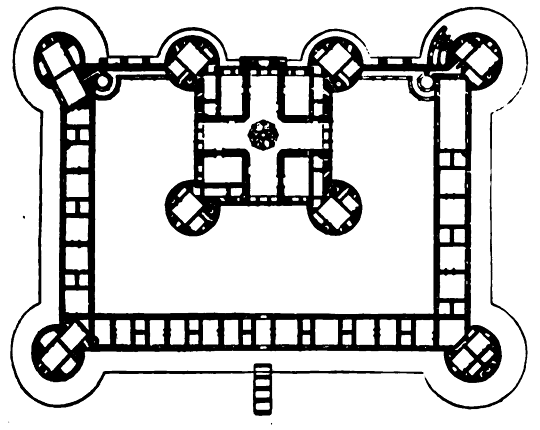
124. Detail vom Bau Franz' I. in Blois

das neue Ornament verliebter ist Roland le Roux an dem Haus Bohier am Domplatz von 1509, das durch Lisenen und Pilaster gegliedert und mit Arabeskenfriesen, Girlanden, Wappen, Emblemen der reichsten Erfindung und zartesten Ausführung übersponnen ist. Fern hiervon, am herzoglichen Palast in Nancy, treffen wir ein Portal mit dem Reiterbild des Herzogs Anton (von Mansuy Gauvain 1512), wo die Kreuzung des flammenden Stils mit dem Ornament der Renaissance noch inniger und wunderlicher ausgefallen ist.

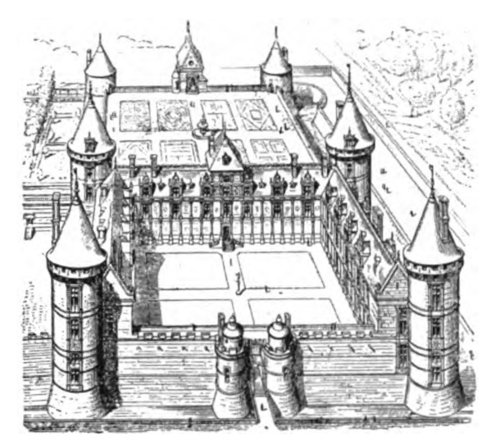
Alles dies wird aber in den Schatten gestellt durch den Chor der Kirche von St. Peter zu Caen (Abb. 122) von Hector Sohier (1521 begonnen). Die Konstruktion und die Funktionsglieder sind noch echt gotisch, aber mit wahrhaft genialem Geschmack in die Formen der Renaissance eingekleidet, umgebildet und übergeleitet, als ob beides seit Jahrhunderten so zusammengewachsen wäre.

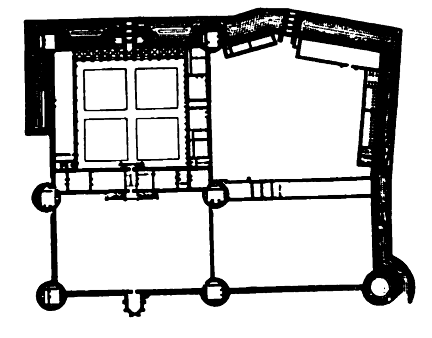
2. **Franz I. und die Frührenaissance.** In den Bauten Franz' I. geht es mit eiligen Schritten der reinen Renaissance zu. Zu den Mischlingen kann man noch den nördlichen Flügel des Schlosses zu Blois (1515—19) rechnen, insofern eine reiche, zum Teil recht volkstümliche Dekoration alle Linien umwuchert. Die berühmte, aus der Mitte der Hoffassade vorspringende Wendeltreppe kann als ein Seitenstück zum Chor von St. Peter in Caen gelten. Sie ist gotisch konstruiert und an den Pilastern mit (gotischen) Bildhäuschen besetzt. Die Einzelglieder und Details haben aber reine Renaissanceformen angenommen (Abb. 124), wobei freilich alle »guten Verhältnissse« beider Stile in Verwirrung gerieten. Es folgen zahlreiche Jagdschlösser, die der waidfrohe König überall dahin baute, wo es Hirsche gab. So Chambord bei Blois (1519—1535; Abb. 125) in reizloser Ebene, noch burgmäßig: ein inneres Quadrat mit mächtigen Wohntürmen an den Ecken, in der Mitte



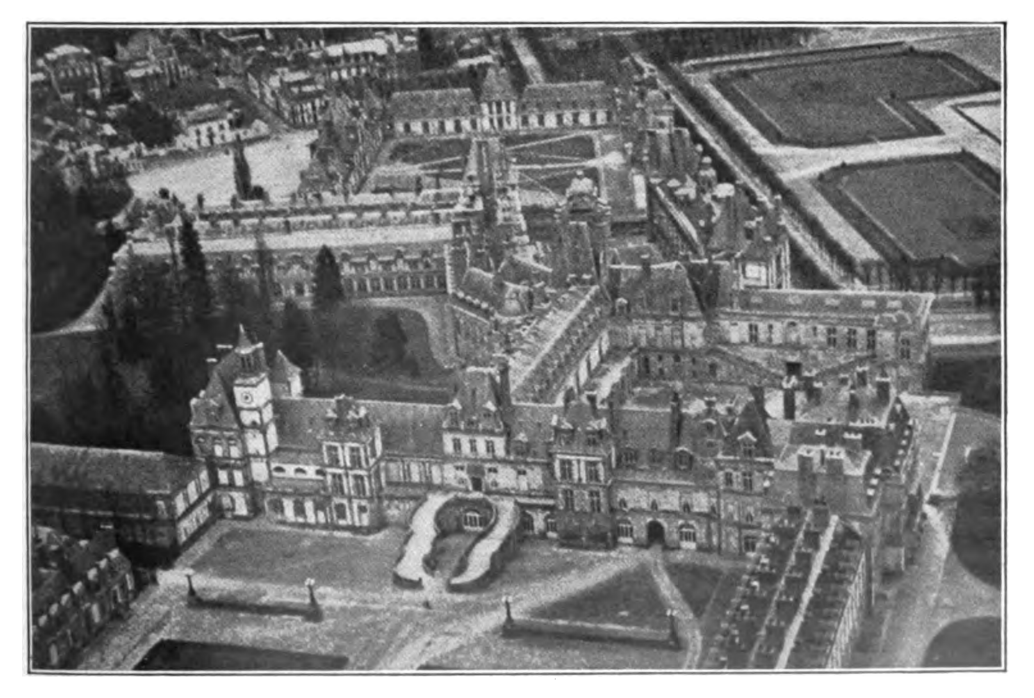


125. Schloß Chambord Ansicht und Grundriß

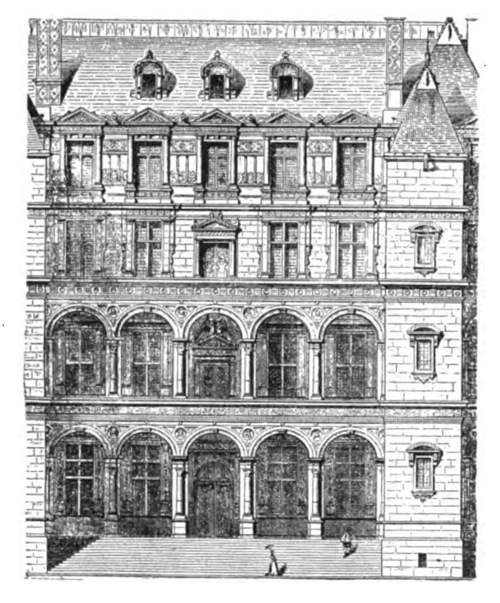


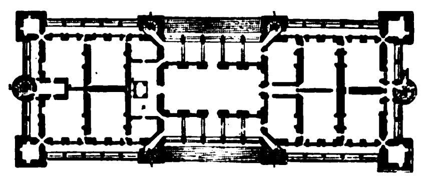


126. Schloß Bury. Ansicht und Grundriß



127. Schloß Fontainebleau vom Ballon gesehen

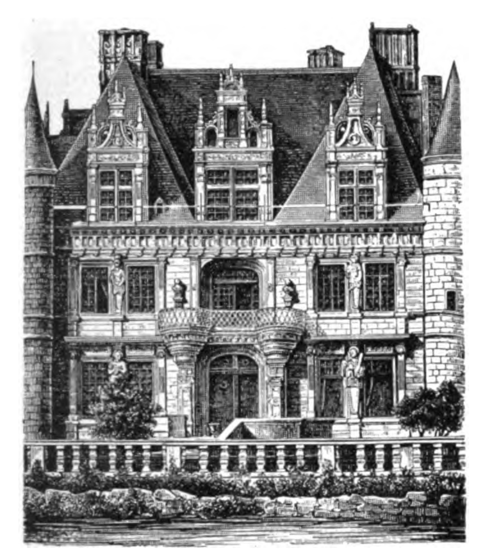




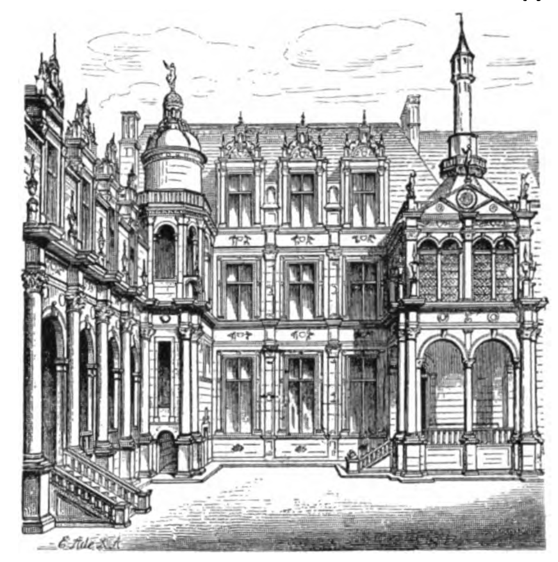
128. Chateau de Madrid. Mitte der Fassade und Grundriß

ein Donjon, der als doppelläufige Spindeltreppe dient, von ihm im Kreuz ausgehend je vier Säle; und ein äußeres von vier Flügeln, in den Ecken wieder Türme, nie ganz vollendet, alles in Einzelwohnungen aufgeteilt, eine große Karawanserei für den Herrn und seine Jagdgenossen. Zu den mageren antikisierenden Formen steht die Zerklüftung des Daches in unversöhntem Gegensatz. Es hat fast die Silhouette einer Kathedrale. Als Meister gilt Pierre Nepveu genannt Trinqueau. Stilgeschichtlich bedeutender war das Schlößchen Madrid (Abb. 128) im Bois de Boulogne (seit 1515), nur ein manoir im französischen Sinn, da hier wenigstens äußerlich, und zwar von der Hand eines Franzosen, Pierre Gadier, die italienischen Verhältnisse getroffen waren. Die zwei unteren Geschosse waren in Arkadengänge aufgelöst, die oberen durch die Fensterrahmen organisch gegliedert, die zahlreichen Eck- und Treppentürmchen quadratisch in »Pavillons« umgebildet, das Ganze in straffe Einheit gezwungen. Das Innere hatte in jedem Geschoß einen großen Saal, beiderseits symmetrisch Einzelwohnungen der Kavaliere, jede mit Kabinett, Garderobe und besonderem Eingang. Es ist schade, daß dies wichtige Dokument der Kultur, an dessen Dekoration ein Mitglied der Robbiafamilie aus Florenz beteiligt war, in der Revolution spurlos zerstört wurde. Dafür ist uns aber Fontainebleau (Abb. 127) erhalten, wo Franz I. den Begriff der (ländlichen) Residenz allmählich ausgestaltet hat (seit 1528). Er baute zunächst eine ältere unregelmäßige Anlage um den »ovalen Hof« so um, daß außer den Wohnungen der königlichen Familie ein ovaler Spielsaal, eine Kapelle, ein Haus der Leibgarde, darüber ein Tanzsaal, und ein Torhaus den Hof umschlossen, fügte aber alsbald einen neuen »Hof der Fontänen« hinzu, der, nach dem Park offen, von der »Galerie Franz' I.«, dem Theatersaal und einem neuen Wohnflügel gebildet wird. Letzterer bildete mit seiner rückwärtigen Verlängerung, der Dreifaltigkeitskapelle, die Basis eines dritten quadratischen Hofes, nach dem hier aufgestellten Abguß des Marc-Aurelpferdes der »Hof des weißen Pferdes« genannt, dessen beide Flügel fürs Gefolge bestimmt waren. So war alles in die Breite gewachsen und wurde durch die Bauten Heinrichs IV. noch weitläufiger. Die Flügel haben selten mehr als zwei Geschosse, die luftigen Dachgiebel und die üppige Zierlust sind verschwunden. Die äußere Gliederung ist karg und bestimmt auf nackte römische Schulform — Pilaster, Arkaden, Simse usw. — beschränkt. Wahrscheinlich hat Serlio, der Schulmeister des Jahrhunderts, der 1528 als »Maler und Architekt des Königs« berufen war, bestimmenden Einfluß gehabt. Auch für die Ausstattung wurden Italiener unter Primaticcios Führung (1532) berufen, die u. a. den Ballsaal und die Galerie Franz' I. mit Stuck und Gemälden in Giulio Romanos großer und flüchtiger Manier auszierten.

Die Adelsschlösser, die im Gebiet der Loire, in der Normandie, aber auch im Süden ungemein zahlreich auftreten, begleiten diese Entwicklung, ohne wesentliche Neuerungen zu



129. Schloß Chenonceaux. Mitte



130. Hof des Schlosses Chantilly. (Ducerceau)

bieten. Auf der Linie von Blois steht beispielsweise die überaus kunstvolle Wendelstiege des Schlosses van Châteaudun, die indes schon in das Gebäude eingezogen ist; ferner das Schloß Chenonceaux mitten im Cher, ein Quadrat mit Ecktürmen, ausspringender gotischer Kapelle und Bibliothek und Hermen zwischen den gepaarten Fenstern (Abb. 129). Erst Diana von Poitiers ließ 1555 die Brücke und den Flügel darüber herstellen. Auch Azay-le-Rideau (Abb. 120), auf einer Insel des Indre 1520ff., bewegt sich zum Teil noch in den gotisch-italienischen Mischformen von Blois, besonders an der Fassade des Portal- und Treppenhauses, die zwar in die Fassade eingerückt, aber doch echt gotisch als »Drücker« reicher behandelt wurde. Als Seitenstück von Chambord kann man das Schloß Bury ansehen (seit 1515; Abb. 126), nur noch als großartige Ruine erhalten, eine quadratische Vierflügelanlage mit Ecktürmen um einen Ehrenhof (cour d'honneur), daneben der Wirtschaftshof (basse cour), hinter beiden der Blumen- und der Gemüse- und Obstgarten, ein typischer Grundriß für die Übergangszeit. Hier auch schon als Prachtstück des Schloßbaues die lange Galerie. Ferner Schloß Ussé mit seinen reichen Dachformen und seinem Kapellentor, das vom Ornament »wie von einem Gewebe Brüsseler Spitzen überflutet wird«. Oder das Château de Sude (vollendet 1535), mit seinen riesigen vier Ecktürmen ein Muster des Überganges von der Wasserburg zum unbewehrten Schloß. Den dekorativen und plastischen Überschwang etwa nach dem Stil Hector Sohiers findet man besonders in der Normandie, wo die Landschlösser wie Rocher de Mésanger oder Chanteloup außen festungsartig ernst, innen, an den Hofseiten aber ungemein lustig, übermütig und in allerhand Zierlichkeiten geradezu unerschöpflich sind. Es ist, als ob sich die nordisch-ungebundene Phantasie noch einmal austoben wollte, bevor der strenge römische Lehrmeister Ordnung stiftete.

Auf dieser Stufe steht auch ein merkwürdiges kleines Denkmal, das sog. Haus Franz' I. (Abb. 131), das aus dem Dorfe Moret nach Paris auf die elyseischen Felder versetzt wurde (mit störenden Zusätzen und Ergänzungen). Wie hier eine Art römische Ordnung mit Arkadenfenstern und üppigen Säulchen, ein Figurenfries und ein Oberstock mit kleinen Rechteckfenstern übereinandergesetzt wurden, das spottet aller Regel und überzeugt doch.

Im Stil des Schlosses von Madrid ist auch Schloß Chantilly (Abb. 130), n. w. von Paris an der Oise, erbaut, ein Wasserschloß, dessen älterer Bau um einen Dreieckhof gebaut



131. Das Haus Franz I. in Paris



132. Mittelbau des Stadthauses zu Paris. 1533

ist; der große Saal mit offenen Arkaden und der Pavillon vor dem Treppenhaus schwenken schon merklich in die reine »Fassadenmusik« ein. Auch das Hotel Ecoville in Caen, 1530 durch Blaise le Prestre errichtet, hat bei aller Freiheit und Wechselfülle der äußeren Glieder, die den Hof überaus malerisch gestalten, eine nüchterne, rein architektonische Gesinnung.

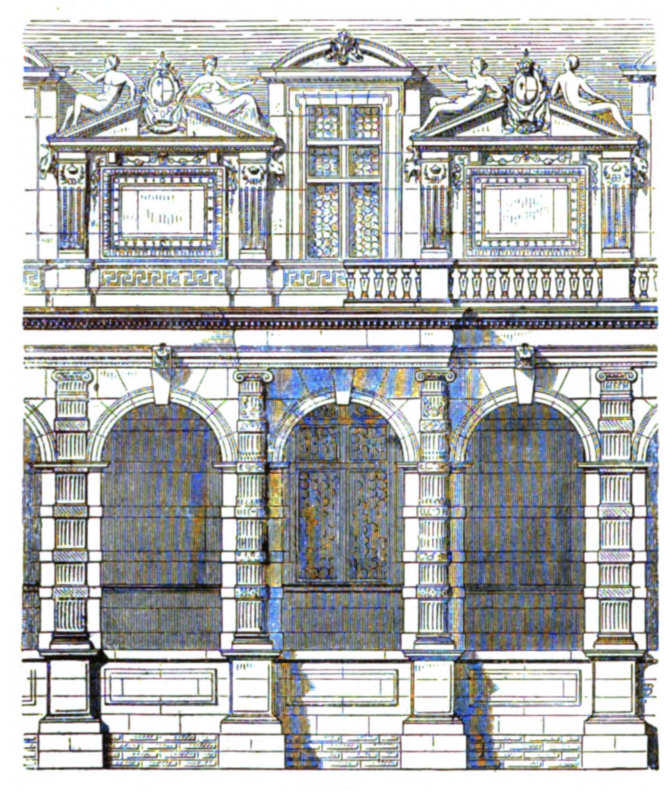
Die Städte und das Bürgertum gingen bei weitem nicht so frisch auf die Neuerungen ein wie etwa in den Niederlanden. Aber immerhin finden sich schon aus der Frühzeit Bürgerhäuser mit Arkadenhöfen wie in Orléans (sog. Haus der Agnes Sorel und Franz' I.), Rathäuser des neuen Geschmacks (in Orléans und Beaugency 1525), unter denen das Hôtel de ville von Paris (1533 [Abb. 132], von der Commune 1871 zerstört, danach ziemlich treu erneuert) darum von besonderem Interesse ist, weil hier ein Italiener Domenico Boccadoro aus Cortona sich der französischen Art einfügte und ihr doch eine neue Wendung zu geben wußte. Die Betonung der Ecken durch Pavillons, die getrennten, hohen und reichen Dächer, die wechselnden Fenstergruppen wären so in Italien nicht denkbar, aber der ganze Aufriß war so in Frankreich noch nicht dagewesen und er erweist sich als maßgebend für die Meister der Hochrenaissance.

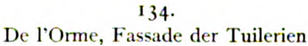
3. **Heinrich II. und die Hochrenaissance.** Heinrich II. (1547—59) trat im Guten wie im Bösen in die Fußstapfen seines Vaters, so auch in der Kunstpflege. Ihm stand eine starke, eigenmächtige Frau zur Seite, die Florentinerin Caterina v. Medici, welche ihre drei schwächlichen Söhne, die letzten des Hauses Valois, vollkommen beherrschte und in Kunstsachen ebenso ehrgeizig und tyrannisch verfuhr wie in der Politik. In dieser Zeit treten jene fünf großen klassischen Meister auf den Plan, die ziemlich gleichzeitig auf der Bühne erschienen und sie wieder verließen. Sie hatten meist das neue Italien und die Antike an der Quelle studiert und verbreiteten sich gern schriftlich über ihre Kunst. So der Geschichtsschreiber der Epoche Jacques I Androuet Ducerceau (1512—84), dessen praktische Tätigkeit gering war, dessen Tafelwerk »Les plus excellents bastiments de France« (1576) aber um so wertvoller ist, als viele der darin aufgenommenen Bauten später untergegangen sind.



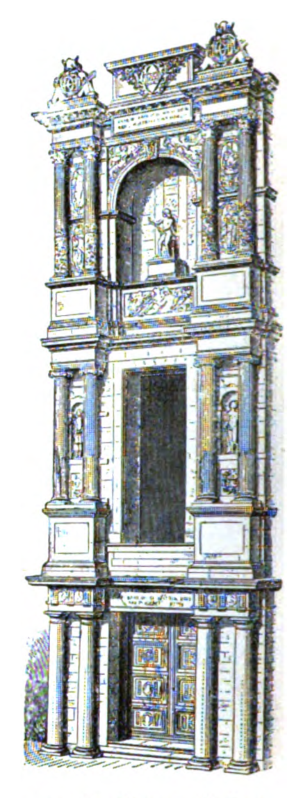
133. Vom Louvre in Paris. Links Lescots Fassade. Uhrpavillon von Lemercier

Pierre Lescot (1510—78) und Jean Goujon (1510—66) bilden eine untrennbare Arbeitsgemeinschaft, welche die innigste Vermählung der Architektur mit der Bildnerei zeitigte. Goujon war in dem brüderlichen Bunde indes nicht bloß der fügsame Erfinder des Bauschmucks, sondern ebenso fruchtbar als Architekt. An dem Grabmal des Louis v. Brézé zu Rouen (1535) stellte er eine der beherrschenden Formeln des gemeinsamen Stils auf, die Travee mit Doppelsäulen und verkröpftem Gebälk, die wir bald überall finden werden. Gemeinsam arbeiteten beide am Lettner von St. Germain l'Auxerrois (1541), am Hôtel Carnavalet (1544), an der Fontaine des Innocents (1547) und seit 1546 am Louvre, wo sie ihr feinstes und höchstes Können offenbarten. Franz I. hatte die alte Stadtburg Karls V. an der Seine abreißen lassen und beauftragte Lescot mit dem Neubau, der diesen bis zu seinem Tode beschäftigte. Der Plan war einfach, vier Flügel mit Eckpavillons. Vollendet wurde davon nur der südliche und der westliche Teil und der Reichtum der Gliederung entfaltet sich nur an der Hofseite (Abb. 133). Es sind zwei Geschosse und ein Halbgeschoß, durch korinthische Pilaster und breite Simse in ziemlich flachem Relief gegliedert, das Untergeschoß nach römischer Ordnung mit Bogennischen für die Fenster. Lebhafter wird das Relief jedoch durch drei Lisenen in der Mitte und an den Ecken, woran etwas breiter und flacher gehalten die Goujonsche Travee mit den Doppelsäulen auftritt. Hier sind auch die schlichten Türen mit den berühmten Rundfenstern (Ochsenaugen) darüber angeordnet. Der Reiz liegt in den unendlich fein abgewogenen Verhältnissen und in der klug verteilten Plastik. Nichts zu viel oder zu laut! Dies goldene Gleichmaß wird man





134.
De l'Orme, Fassade der Tuilerien



135. De l'Orme, Torbau von Anet. Paris

erst ganz durch Vergleiche mit anderen, früheren oder späteren Fassaden empfinden. So hat gleich der Südflügel unendlich dadurch verloren, daß Perrault, um beim Bau seiner Kolonnaden die nötige Höhe zu gewinnen, das Halbgeschoß abwarf und das mittlere noch einmal wiederholte. Als der Weiterbau unter Ludwig XIII. unter Verdoppelung des Grundrisses fortgesetzt wurde, wußte Lemercier nichts Besseres zu tun, als Lescots Fassade zu wiederholen und auch die Pavillons in seinem Sinn zu vollenden. Und in diesem »Louvrestil« ist an dem Riesenpalast unter Ludwig XIV. und später den beiden Napoleon weitergebaut worden.

Philipert de l'Orme (1512—70) war der tätigste, vielseitigste und unruhigste der Klassiker, bei dem frühzeitig schon barocke Neigungen auftreten. Hierher rechnen wir die Erfindung einer neuen »französischen Ordnung«, darin bestehend, daß Säulen und Pilaster in kurzen Abständen mit Bändern nach Art gotischer Schaftringe umlegt und sonst noch dekoriert werden (Abb. 134), ein Versuch, den schnellen und allzu leichten Aufschuß der Säule zu verlangsamen und das Bauglied zu sättigen; namentlich bei der Rustica wirkt diese Anbindung der Bauglieder an den Kern des Gebäudes ausgezeichnet. De l'Orme hat unter Heinrich II. als Aufseher der königlichen Schlösser und Festungen sehr viel gearbeitet. Sein erstes größeres Werk war Schloß Anet (1552—55), das Heinrich II. für seine Geliebte Diana v. Poitiers umbauen ließ. Die Anlage war italienischer als sonst üblich, ohne Eckpavillons, doch mit einer kostbaren, kreuzförmigen Kapelle und einem glänzenden Torbau, dessen Mittelstück nach der Zerstörung des Schlosses in Paris (Ecole des beaux arts) aufgestellt worden ist. Es ist wieder die Goujonsche Travee, nur dreigeschossig als Schulbeispiel der drei Ordnungen und in weniger feinen Verhältnissen ausgeführt (Abb. 135). 1564



136. Debrosse, Palais und Garten des Luxembourg in Paris



137. Debrosse, S. Gervais in Paris

beauftragte ihn Caterina mit dem Bau einer neuen, in riesigen Verhältnissen geplanten Residenz, der Tuilerien, damals vor den Toren der Stadt, die später durch lange Galerien allmählich mit dem Louvre vereinigt, von den beiden Napoleon bewohnt und erweitert und 1871 von den Communards verbrannt wurden. De l'Orme vollendete nur den einen Westflügel seines Plans, der dann überhaupt verlassen wurde, ein Arkadengeschoß seiner »französischen Ordnung« und ein halbes Dachgeschoß, das aber unorganisch wechselnd nur aus höheren Fenstern und niederen Ädikulen ohne Verband bestand. Dazwischen ein zweigeschossiger Pavillon.

Nach seinem Tode führte Jean Bullant (1515—78), der letzte der Großen, die Tuilerien bis 1572 weiter; damals gab Caterina infolge einer Weissagung den Bau auf. Selbständiger ist Bullants Bau des Schlosses Ecouen (bis 1564), eine streng quadratische Anlage mit Eckpavillons, wo auch ein Torhaus wie in Anet, aber in der Mitte eines Seitenflügels wie ein neues Bravourstück, die erste »große Ordnung« in Frankreich vorkommt. Einige neue Form- und Raumgedanken treten auch bei Schlössern auf, die man mit Ducerceau in Verbindung bringt, Verneuil an der Oise, das der Herzog v. Nemours prachtvoll erweiterte (halbrunder Gartenpavillon), und Charleval bei Andelys, das Karl IX. im Riesenmaßstab begann, ohne es zu vollenden. (Große Ordnung, gradläufige Treppen, breiter Festsaal statt der Galerie.) Diesen Zug ins Großartige scheint auch Primaticcio (S. 80) verfolgt zu haben, der seit 1556 Oberbaurat der Krone war, wenn er es wirklich war, der Monceau en Brie, eine sonst typische Anlage, außen mit einer »großen Ordnung« bekleidete. An alledem merkt man, daß auch Palladio nach Frankreich hinüberwirkte.

4. **Heinrich IV. und die Spätrenaissance.** Heinrich IV., der erste Bourbone, 1589—1610, hat die Baukunst nicht mehr in rasender Verschwendungssucht zu seinen

persönlichen Ehren und Genüssen, sondern zu praktischen Zwecken der Volkswirtschaft gebraucht. Unter seiner Regierung wurde an der begonnenen großen Galerie zwischen Louvre und Tuilerien unter Champige, Mètezau und dem jüngeren Ducerceau und an der Erweiterung von Fontainebleau fortgearbeitet. Und Ducerceaus Neffe, Salomon Debrosse († 1626), durfte 1606 die erste protestantische Kirche, den Hugenottentempel in Charenton aufführen (zerstört). Er wählte dazu die Form der antiken Basilika mit kolossalen innern Säulen und ringsumlaufenden Emporen. Später erwarb er sich das Vertrauen von Heinrichs Witwe, Maria v. Medici, als diese sich als Ruhesitz das Palais Luxembourg in Paris baute (1616—20; Abb. 136). Die Königin wünschte die Gartenfassade des Pittipalastes (von Ammanati) in Florenz, wo sie geboren war, nachgeahmt zu sehen, Rustica und Pilaster in drei Geschossen, was einen herben Gegensatz zum graziösen Louvrestil ergab. Die Anlage ist sonst französisch, ein Breitflügel (darin die Galerie mit dem Rubensschen Gemäldezyklus) und vier mächtige Eckpavillons. Reizender ist der Garten mit seinen Terrassen, Wäldchen, Springbrunnen und Wasserwerken, die stimmungsvolle Fontäne Medici. Gleichzeitig führte Debrosse die Fassade von St. Gervais (Abb. 137) aus, ein glänzendes Schaustück mit einem Tempelgiebel und gepaarten Säulen in drei Ordnungen übereinander. Unschwer erkennt man darin die Nachwirkung der Lescotschen Travee, speziell in der Fassung, die ihr De l'Orme im Tor des Schlosses Anet gegeben hatte.

So hatte die französische Renaissance trotz mancher Schwankungen im einzelnen im Lauf von drei Menschenaltern ihren eigenen nationalen Stil gefunden und bis hierher festgehalten.

2. Die Bildnerei

Die Bildnerei macht eine der Baukunst ähnliche Entwicklung durch, begünstigt durch die innige Verschwisterung beider Künste, wie sie beim architektonischen Grabmal und im Bauschmuck noch immer lebendig blieb. Am anziehendsten ist auch hier die Zeit des Übergangs, die letzte freie Gotik, die in Michel Colombe (S. 28) ihren Höhepunkt findet, und der Mischstil im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Wie in Deutschland spielt die Gotik noch einmal ihre Reize in Ausstattungsstücken, Lettnern, Chorschranken, Orgelbühnen und Baldachingräbern aus, wobei die schäumende und gekräuselte Kleinarchitektur des flammenden Stils nur den Rahmen und Hintergrund einer mannigfaltigen Plastik abgibt. Auf Kirchentüren (St. Maclou in Rouen [Abb. 138], Kathedrale in Beauvais) wird ein zierlicher Reliefschmuck ausgebreitet. In der Bretagne finden wir auf freien Plätzen die figurenreichen Kalvarienberge (in Plougastel, Plougouven, Pleyben), wo auf hohen triumphbogenartigen Unterbauten sich ein großes Getümmel entfaltet. Aber auch Einzelfiguren wie die Madonna mit dem Kind von Olivet im Louvre oder Gruppen wie die Heimsuchung von St. Jean in Troyes (Abb. 139) werden mit einer modernen, bürgerlich anmutigen Behäbigkeit geschaffen. Wie üppig die Plastik am Bauschmuck der Schlösser wucherte, ist schon oben angedeutet.

Von wesentlich gotischer Gesamthaltung sind noch die Familiengräber, welche Margarete von Österreich, die Tochter Kaiser Maximilians, in der Kirche Nicolas de Tolentine zu Brou in der Grafschaft Bresse (Dép. Ain) errichten ließ. Die Kirche, von Louis van Boghem im spätgotischen Stile erbaut, war dem Andenken ihres Gemahles, Philibert von Savoyen, geweiht, der Chor zur Aufnahme seines Grabmales, sowie des Grabmales seiner Mutter und ihres eigenen bestimmt. Mit der größten Sorgfalt und Umsicht wurde das Werk (seit 1506) vorbereitet. Zwei Maler, Jehan Perréal und Jan Vermeyen in Brüssel (uns am besten durch die in Wien bewahrten farbigen Kartons bekannt, welche den Zug Karls V. nach





138. Teilstück der Türe von St. Maclou in Rouen



139. Heimsuchung von St. Jean in Troyes

Tunis verherrlichen), fertigten Skizzen; Bildhauer, wie Michel Colombe, machten Modelle, die Ausführung der Denkmäler wurde Konrad Meyt aus Worms (s. u.) und anderen Künstlern übertragen. Es ist nicht möglich, den Anteil jedes einzelnen festzustellen, zu bestimmen, wer die technisch vollendeten, üppigen Ornamente am Sarkophage des Herzogs und am Baldachin über dem Grabe seiner Gemahlin gearbeitet, während die durch edle Ruhe und fließende Formen ausgezeichneten Statuen der Fürstin und ihres Gemahls und die nackten Putten als Meyts Arbeiten gesichert sind.

Den Mischstil in seiner üppigsten und liebenswürdigsten Entfaltung sehen wir an dem gewaltigen Wandgrab der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen (1518—25), wofür nicht ganz sicher der maistre maçon Roulland le Roux genannt wird. Betend knien die ernsten, lebensvollen Kirchenfürsten vor einem Erlöserbild. Der Sockel, die Hinterwand, die baldachinartige Bühne lösen sich in das heiterste Spiel unerschöpflicher Zierglieder auf und beherbergen eine ganze Glaubenslehre von Propheten, Sibyllen, Aposteln, Heiligen, Tugenden (Abb. 141) und Leidtragenden, deren Formen in unsicherer Mischung zwischen manierierter Gotik und glatter Renaissance schwanken.

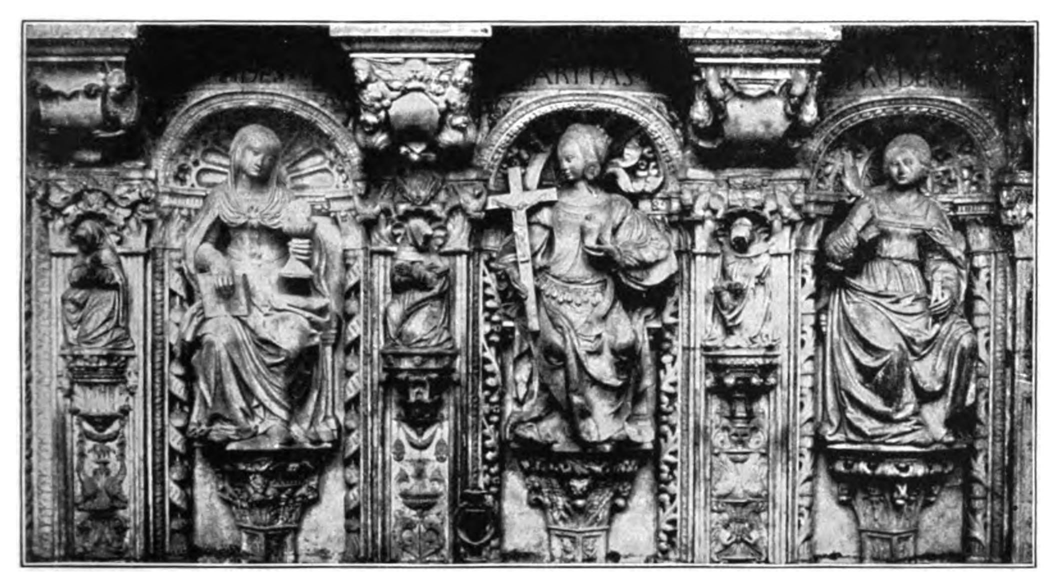
In Lothringen nimmt Ligier Richier (1500—1567), wie so viele französische Künstler ein Hugenotte, eine ähnliche Mittelstellung ein. Seiner streng religiösen Gesinnung mag wohl der schwere Ernst und die unerbittliche Wahrheit, welche in seinen Schilderungen des Todes Christi herrschen, zuzuschreiben sein. Richiers Hauptwerke sind ein dreiteiliger Altar in Hattonchâtel (1523), die Kreuztragung, den Kreuzestod und die Grablegung in stärkstem Relief darstellend, und eine Grablegung in der Kirche St. Etienne zu Saint-Mihiel (Abb. 140). Ergreifend ist in dieser, aus 13 Figuren bestehenden Gruppe der Abschied der Frauen vom



140. Ligier Richier, Grablegung Christi. Saint-Mihiel, St. Etienne

Leichnam Christi wiedergegeben. Solche Gruppen der Grablegung waren zuerst in Toskana und Bologna (z. B. 1463 von Niccolò da Bari) im großen pathetischen Stil entwickelt und mit allem südlichen Trauerpathos erfüllt worden. Durch Francesco Laurana kam diese Kompositionsweise nach Südfrankreich. Sie verliert in Richiers Händen die architektonische Gesetzmäßigkeit und Frontalität, die Symmetrie wird aufgegeben und statt dessen der ganze Aufbau nach rechts ansteigend verschoben. Der Schmerzensausbruch der Leidtragenden ist gedämpft, das heftige italienische Temperament ist hier gemildert und mit edlerer, aber konventionellerer Gebärde durchsetzt. Wir danken es dem deutschen Kunstschutz im Weltkrieg, daß dies kostbare Werk rechtzeitig geborgen und gerettet werden konnte. Auch in Dijon pflanzt sich der Ruhm der burgundischen Schule auf das jüngere Geschlecht fort, wie das Jüngste Gericht im Giebel der Michaelskirche daselbst beweist, eine der schönsten Schöpfungen der französischen Skulptur im 16. Jahrhundert.

Reine italienische Formen bürgerten inzwischen Italiener ein, die nach Frankreich berufen wurden, wie schon unter Karl VIII. Guido Mazzoni aus Modena, der Schöpfer des (zerstörten) Grabmals Karls VIII. in St. Denis, und die drei Brüder Giusti von Florenz, Antonio, Giovanni und Andrea, die in ihrer neuen Heimat Tours les Justes genannt wurden und das Grab Ludwigs XII. und seiner Gemahlin 1516—32 in St. Denis ausführten (Abb. 142). Der Bau ist eine schlichte stille Arkadenhalle, in der auf den Sarkophagen nackt die beiden Toten liegen, während sie darüber noch einmal in königlichem Staat vor Betpulten knien. Auf der Truhenbank des Sarkophages sitzen die Apostel, an den Ecken die vier Tugenden. Der Gedanke, die königlichen Toten zweimal vorzuführen, einmal in der Parade fürstlichen Glanzes und dann im Schicksal der Vergänglichkeit alles Lebenden, ist nicht erst von den Giusti gefaßt worden. Er findet sich schon bei dem Grab Philiberts von Savoyen in Brou (s. o. S. 86). Solche Konfrontation der Gegensätze liegt dem fran-



141. Die Tugenden vom Grabmal Amboise. Kathedrale von Rouen

142. Giovanni Giusti. Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis



143. Goujon, Grabmal des Herzogs Brézé. Rouen

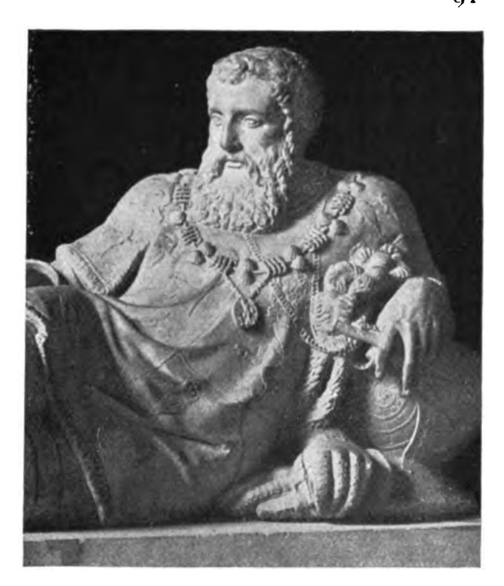


144. Goujon, Fontaine des Innocents. Paris

zösischen Sinn sehr nahe; der danse macabre entspringt ähnlichen Dispositionen. Das Denkmal Franz I. und seiner Gemahlin Claude ebenda (1548—51) ist von De l'Orme in Form eines Triumphbogens entworfen, von Pierre Bontemps und Germain Pilon mit Plastik geschmückt. Die kniende Königsfamilie oben, die Särge mit dem nackten Paar unten sind vorzügliche Porträtleistungen; die feinen Reliefs am Sockel (Schlacht bei Pavia) sind zu schüchtern und zart, um gegen die Architektur aufzukommen.



145. Goujon, Beweinung Christi. Paris, Louvre



146. Pilon, Ph. de Chabot (Detail). Louvre

Gegenüber solchen etwas nüchternen Grabkatafalken entwickelt Jean Goujon lebendigere Kombinationen. Wir haben seiner Jugendarbeit bereits gedacht (S. 83): das Wandgrab des Louis de Brézé in Rouen (1535—40; Abb. 143) ist sein bestes Werk und zugleich das beste des Jahrhunderts. Unten liegt der Tote halbnackt auf dem Sarge, eine gefällte Eiche, ein Karmeliter zu Häupten, eine Madonna zu Füßen mildern den Eindruck durch Trauer und Hoffnung. Oben derselbe Held als Ritter ohne Furcht und Tadel auf tapferm Roß in die Schlacht stürmend. Zwei Karyatidenpaare, stark und schlank, schauen mit ungetrübter Schönheit in diese vergängliche Welt. Sie verlassen den Künstler nun nicht mehr. Feierlicher wiederholt er sie im Karyatidensaal des Louvre als Stützen der Musikbühne, weicher und bewegter an der (jetzt umgestellten und ergänzten) Fontaine des Innocents in Flachrelief als Quellnymphen (Abb. 144) und hier läßt er »über ihre algenhaft geschmeidigen Glieder Schleiergewänder rieseln, die an Flüssigkeit mit dem Wasser wetteifern, das ihren Urnen entströmt«. Er braucht sie sonst im Bauschmuck, in Ecouen und Anet und wo er mit Lescot zusammenwirkte (S. 83). Ja selbst seine biblischen Szenen, die Reliefs (Abb. 145) vom Lettner in St. Germain 'Auxerrois verraten diese schwelende, flüssige Pracht der Glieder und Gewänder. Goujon entfernt sich bei diesen Figuren immer stärker von der Natur und sucht den typischen Stil einer Idealität, die man fast als Gräzisismus ansprechen kann. Manches wirkt wie eine Vorahnung der Tage Poussins. Auch die hochgerühmte Diana aus Schloß Anet, die liebkosend neben einem Hirsch sitzt — eine durchsichtige Anspielung auf Diana v. Poitiers — ist in fast heraldischer Strenge und Typisierung komponiert, obwohl die Situation höchst wirklich erdacht ist.



147. Der Herbst. Marmor. Tuilerien

Auch ein so kräftiger Geist wie Germain Pilon unterliegt dem gräzisierenden Stil in gewissem Grad. Seine »Drei Grazien«, von einem Grabmal Heinrichs II., welche in einer Urne das Herz des Königs tragen, sind von einer flutenden Süßigkeit, »Tanzlust in allen Gliedern«. Treuer und ernster mit der Wirklichkeit befaßte er sich am Grabmal Heinrichs II. und Caterinas v. Medici in St. Denis (S. 88), wo die liegenden Marmorfiguren unten und das kniende bronzene Königspaar oben ein packendes, beseeltes Dasein haben,

die stehenden Bronzetugenden an den Ecken aber wieder in die Manier fallen. Eine Kinderbüste, die Büste Heinrichs III., der kniende Kanzler René de Birague in reichem Schleppgewand und der liegende Ritter Philippe de Chabot (Abb. 146), sämtlich im Louvre, erfreuen wieder durch eine vornehme und ruhige Naturtreue. Schärfer lenkt noch sein Schüler Barthélemy Prieur (1545—1611) in dem Grabmal des Connetable von Montmorency und in den Hunden eines Brunnens von Fontainebleau (im Louvre) und dessen Zeitgenosse Pierre Biard (1559—1609) mit einer machtvollen blasenden Fama vom Grab der Marguerite de Foie auf die Beobachtung des wirklichen Lebens ein, ohne doch das Schicksal der verflachten, glatten und leeren Schönheitssucht, wie sie sich nun hundertfach an Grabmälern, im Bau- und Gartenschmuck (Abb. 147) auswirkt, ändern zu können.

3. Die Malerei.

Der Versuch König Franz' I., bedeutende italienische Künstler wie Leonardo, Andrea del Sarto, Cellini nach Frankreich zu ziehen und dadurch der Kunst einen neuen Aufschwung zu geben, hat keine guten Früchte getragen. Die in Mantua fortentwickelte Raffaelschule entsandte unter Führung Primaticcios eine ganze Malergilde nach Fontainebleau (Rosso, Niccolò dell' Abate u. a.), um hier ähnlich wie im Palazzo del Tè in Mantua die antiken Sagen in großem Wandstil vorzutragen. Aber eine französische Schule entwickelte sich aus diesem Import nicht. Ein Schüler Primaticcios, Jean Cousin von Sens, früher viel gepriesen, erweist sich als schwächlicher Nachahmer (das Jüngste Gericht im Louvre). Und so fällt einiger Ruhm, abgesehen von den wirklich noch großartigen Glasmalereien und Teppichwirkereien der Zeit, nur auf die Bildnismaler, voran die beiden Clouet, Vater und Sohn † (1541 und 1572). Der Vater Jehan kam aus den Niederlanden; von ihm stammt das Reiterbild Franz' I. in den Uffizien und eine Halbfigur des Königs zu Versailles. Zahlreicher sind die Werke des Sohnes François, der seit 1540 der Hofmaler war, und den man in gewissem Sinne mit Holbein vergleichen kann. Er hat vor allem den König Karl IX. und seine Gemahlin Elisabeth von Österreich porträtiert (Louvre).

B. Spanien

1. Die Baukunst

In Spanien fiel der Stilwandel mit einem unerwarteten und beispiellosen Aufschwung des Staatslebens zusammen: Die Vereinigung der beiden Königreiche 1479, die Vertreibung der Mauren aus Granada 1492, der Anfall Neapels 1504, die Entdeckung der Neuen Welt 1492 und die Herrschaft in der alten durch das Haus Habsburg 1516. Neue große Aufgaben wurden zumal der Baukunst gestellt. Die eroberten Landesteile brauchten Kirchen, die Fürsten und Granden Paläste, die reichgewordenen Städte Rathäuser, Schulen, Hospitäler, und den Dank aller empfing die Kirche in überschwenglichen Ausstattungen und Verschönerungen.

Der Spanier selbst hatte seine Kunstbegabung bisher noch nicht entwickelt, sondern von fremder Zufuhr gelebt. Einerseits hatte die maurisch-arabische Baukunst, das Mudejar, besonders für den Wohnbau unvergleichliche Muster geschaffen und war mit den Verkleidungskünsten der Wände, der Stalaktitengewölben der Decken, dem paradiesischen Zauber der Säulenhöfe, Gärten und Brunnen dem übrigen Europa weit vorausgeeilt. Andererseits war die Gotik als Kirchenstil von Franzosen, Niederländern, Deutschen eingeführt und

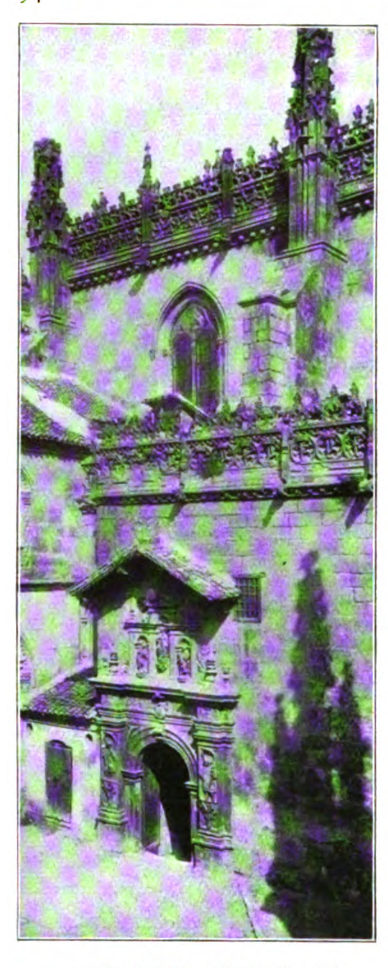


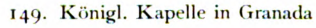


148. Der Eskorial bei Madrid

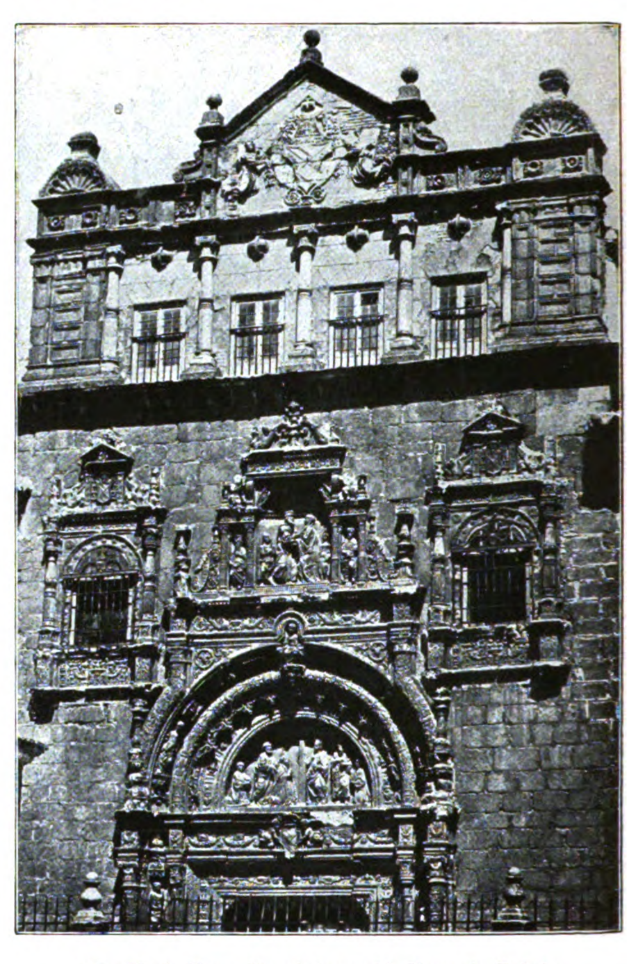
geübt worden, freilich auf die großen Städte beschränkt geblieben. Beide Stile hielten sich auch noch ziemlich rein bis tief ins 16. Jahrhundert hinein. Neben gotischen Kathedralen (in Salamanca seit 1513, in Segovia seit 1525) entstanden noch unter Karl V. Paläste (Pilatushaus, Abbatenhaus, Palast der Herzöge von Alba in Sevilla u. a.), in denen die zurückgebliebenen maurischen Künstler ihr Mudejar fast unverändert weiter übten. Indes hatte schon früh im 15. Jahrhundert die Gotik da, wo es auf Prachthäufung ankam, an Chorschranken, Grabmälern, Portalen und Kreuzgängen, eine Wendung zu breiter und üppiger Dekorationslust genommen, worin die Flächenkunst des Mudejar mit den Hilfsmitteln und Motiven des flammenden Stils ausgeführt wurde, von den Spaniern treffend »blumiger Stil« (estilo florido) genannt. Bezeichnende Beispiele dafür sind namentlich S. Juan de los Reyes in Toledo, der Hof des Infantadopalastes in Guadalajara, die königliche Kapelle in Granada (Abb. 149). Hiermit mischen und verbinden sich nun seit etwa 1480 die Ziermuster der Renaissance, Ranken, Arabesken, Urnenbäumchen, Medaillons, Kandelabersäulchen usw. so vordringlich, daß um 1500 schon die gotischen Elemente verschwinden und ein dem französischen ähnlicher Mischstil entsteht, den die Spanier estilo plateresco nennen. Nicht weil die Goldschmiede ihn erfunden, sondern weil sie ihn in den überschwenglich reichen Turmgebäuden ihrer Monstranzen auf seine letzte Ausdruckskraft brachten. Ein in Leon eingewanderter Deutscher Heinrich Harfe (Arphe), sein Sohn Antonio und sein Enkel Juan d'Arphe sind die Schöpfer der berühmtesten Stücke (in Cordova, Santiago, Avila, Sevilla, Valladolid usw. 1518—90).

1. **Frührenaissance.** Das Plateresk ist der Stil der spanischen Frührenaissance. Für den Zustand der Mischung sind Musterbeispiele die Kreuzgänge bei S. Jago in Compostella (begonnen 1511) und bei der Kathedrale in Leon (begonnen 1520), sowie die Schauseite des Markusklosters daselbst von Juan de Badajoz (seit 1514). Auch die Universität in Salamanca hat in dem Prachtportal (1515—30) ein Prunkstück der Verblendungskunst, das leicht und üppig aus Pilastern, Wappen, Reliefs und gotisch-antikisierenden Arabesken gewebt ist. Es ist gewiß nicht zufällig, daß ein Ausländer zuerst den gereinigten plateresken Stil vertritt. Enrique de Egas, ein Sohn eines sehr tätigen niederländischen Gotikers Annequin (Jan van Eyckens), der in seiner Jugend am Kreuzkolleg in





149. Königl. Kapelle in Granada



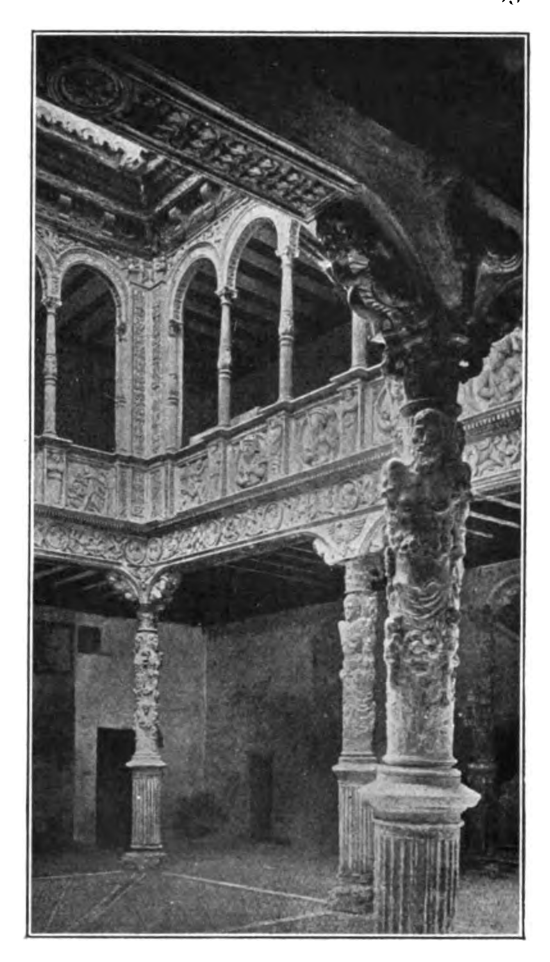
150. H. de Egas, Hospital zum hl. Kreuz in Toledo

Valladolid 1480—92 selbst noch das schönste Florido gezeichnet hatte, bringt in der Fassade des Kreuzhospitals in Toledo (1504—14; Abb. 150) eine Verblendung, deren Detail nichts Gotisches mehr birgt, freilich auch nicht den geringsten Sinn für baulichen Ernst bezeugt. Es ist im Grunde angeblendetes Renaissancemaßwerk. Und nicht anders kann man von seiner 1520 begonnenen Kathedrale von Salamanca urteilen, wo Grundriß und System noch gotisch, die Pfeiler aber mit korinthischen Halbsäulen, Gebälk und Pilastern verkleidet sind, um Sterngewölbe zu tragen. Derartige Zwitter sind im Kirchenbau bis zur Jahrhundertmitte nicht selten.

Freier und anmutiger geraten dagegen die Hausfassaden und besonders die Höfe. Das Stadthaus zu Sevilla (Abb. 151) von Diego de Riaño (1427) ist ein duftiges Phantasiegespinst von Pilastern, Halbsäulen, Gebälk und Friesen eingekleidet, ohne daß auch nur ein Versuch gemacht wäre, die Öffnungen irgendwie organisch mit dem Blendwerk zu verbinden. Ein ähnliches Meisterwerk leichtgeschürzter, liebreizender Erfindung verdanken wir dem Hauptmeister des Plateresk Alfonso Covarrubias in dem überaus malerischen Hof und Treppenhaus des Bischofhofes in Alcalà (1534,) denen aber weniger bekannte und meist arg verwahrloste Höfe von Bürgerhäusern wie etwa der der Casa Zaborta (Abb. 152) in Saragossa an freigebiger Zierlust noch überlegen sind. Für die äußere, halb



151. Diego de Riaño, Stadthaus zu Sevilla

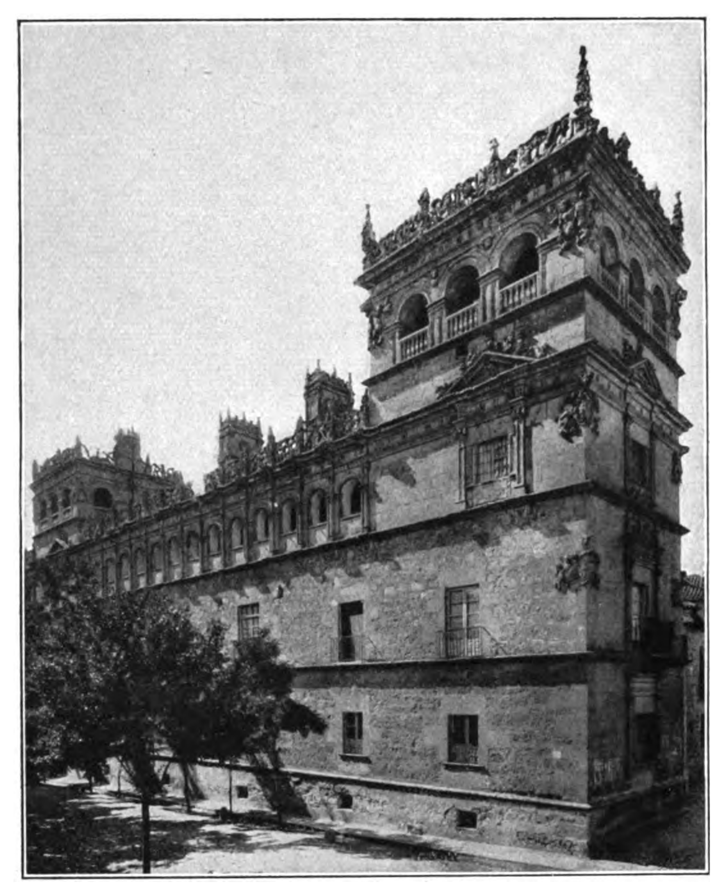


152. Hof der Casa Zaporta in Saragossa

festungsmäßige Erscheinung eines Adelshauses hat der Erbauer des Palastes Monterey (Abb. 153) in Salamanca eine gesunde Lösung gefunden, indem er lediglich das obere Geschoß des Hauptflügels wie der höheren Ecktürme in Arkaden römischer Ordnung auflöste. Die sparsame Verteilung und die Verfeinerung der Schmuckmittel nach oben ist so klug und wirkungsvoll angelegt, daß man sich wundern muß, warum diese freie Art von Renaissance nicht breiter Fuß gefaßt hat.

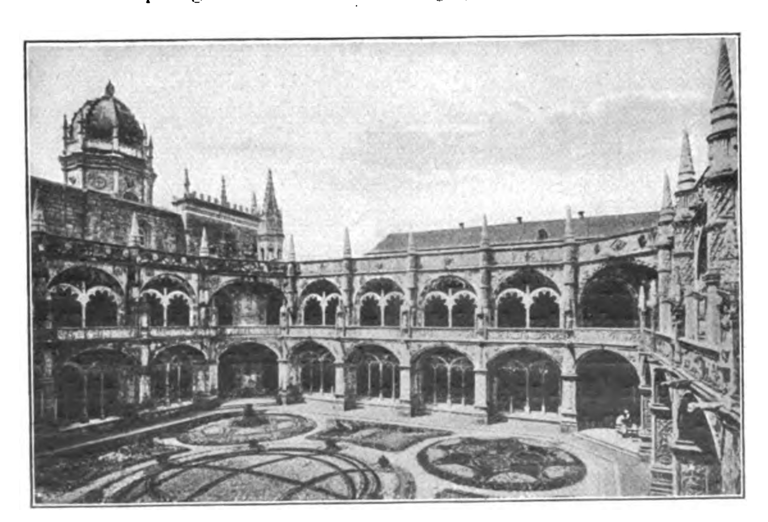
In **Portugal,** das unter dem großen Emanuel (1495—1521) eine kurze Blütezeit erlebte, hat der Mischstil (arte Manuelina) noch phantastischere Früchte getragen, da hier zu den maurischen, gotischen, italienischen Formen auf dem Seeweg noch englische und sogar indische traten. Joao de Castilho (1490—1550) war der Zauberer, der diesen Mischmasch zu einer Art Blumensprache der Architektur zu klären verstand. Der Oberbau der Capellas imperfeitas zu Batalha, der Chor der Christusritter zu Thomar, der Kreuzgang der Klosterkirche zu Belem (Abb. 154) sind seine Hauptwerke, die an sprudelndem Übermut der Erfindungs- und Dekorationslust die spanischen Beispiele übertreffen.

2. **Die Hochrenaissance.** Daß italienisch gebildete Augen sich durch diese üppige Triebkraft beleidigt fühlten, kann man begreifen. Und hier wie in Frankreich ging die Umkehr von den höfischen Kreisen aus, die das moderne Italien kannten. Nur war der



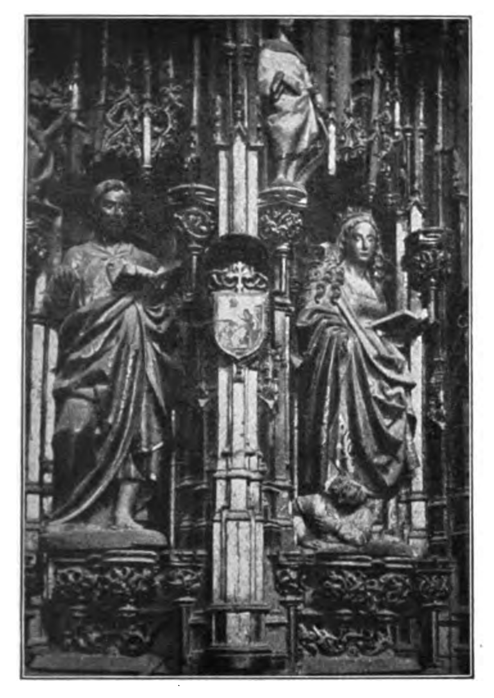
153. Palast Monterey in Salamanca

Erfolg hier gründlicher. Die völkische Eigenkunst erstarb vor dem kalten Hauch des Fremden. Seitdem Karl V. den unseligen Plan verfolgte, die Alhambra durch einen Palast ungefähr nach Sanmicheles Geschmack zu ersetzen (1526, glücklicherweise bald aufgegeben), sammelten sich die gelehrten und fanatischen Kenner des Graeco-Romano, wie man es nannte, überall in Kunstschulen und Akademien, stärkten sich durch italienische Studienreisen und Übersetzungen der neuen Schulbücher, und einer dieser Propheten konnte die Botschaft verkünden, daß »die klassische Ordnung eine unmittelbare Eingebung Gottes an die Juden beim Tempelbau« sei. Bald wurde (wie dann in England) der große Palladio als wahrer Entdecker der Antike erkannt und mit schulmäßig-trockenem Eifer nachgeahmt. Philipp II. war seiner Gesinnung nach wie vor bestimmt, die Bekehrung Spaniens zum Romanismus auch baulich zu besiegeln. Seine Schöpfung ist der Eskorial (1563 bis 1581; Abb. 148) bei Madrid in freudloser Einöde am Fuß rauher Berge, Kloster, Kirche, Residenz, Mausoleum, Bibliothek, Galerie, alles in einem. Es ist ein Riesenviereck, innen durch Querflügel in 16 Höfe geteilt; die tonnengewölbten Säle, die Arkadengänge und Treppenhäuser, alles ist ernst, streng, durch endlose Wiederholung schlichter dorischer und jonischer Flachpilaster eintönig, das echte Spiegelbild des bigotten Selbstherrschers, doch durch das



154. J. de Castilho, Kreuzgang in Belem





155. Fel. Vigarni, Vom Retablo major in Toledo

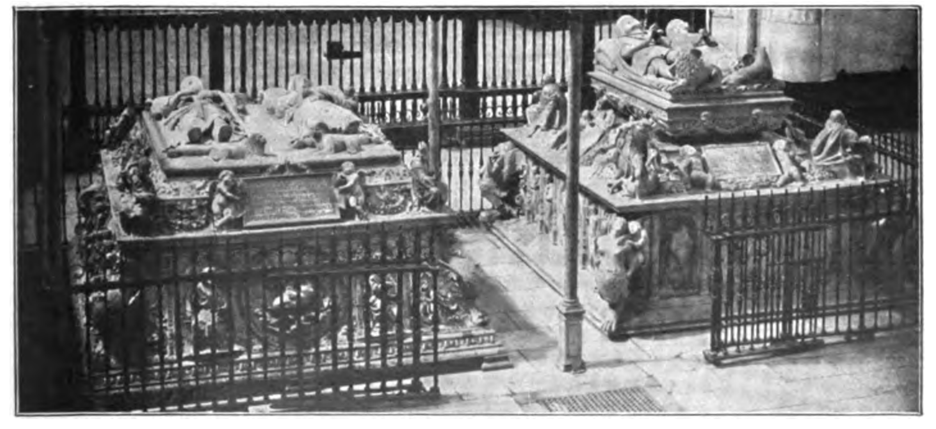


156. Gregorio Vigarni, Löwentor in Toledo. Innen

Verdienst Herreras nicht ohne bauliche Reize. Der Plan ist Philipps eigenem Kopf entsprungen, den Entwurf machte Juan Bautista de Toledo († 1567), dessen Schüler Juan de Herrera (1530—97) den Riesenbau weiterführte und vollendete. Namentlich gereicht diesem die Kreuzkuppelkirche als Raumschöpfung zur Ehre. Als Hauptmeister des Graeco-Romano und Vertrauensmann des Königs hat er, wieder in Riesenmaßstab, die Kathedrale in Valladolid (1585) begonnen, die Börse in Sevilla gebaut, den Umbau von Aranjuez eingeleitet und mit seiner trockenen, palladianischen Schulweisheit bis tief ins 17. Jahrhundert fortgewirkt.

2. Die Bildnerei des 16. Jahrhunderts

Die Fülle spanischer Plastik ist noch unter der Herrschaft des Plateresk so betäubend groß, daß man auf einzelnes fast verzichten muß. Einmal überwuchern Standfiguren, Köpfe



157. Dom. Fancelli, Ferdinand und Isabella. Bart. Ordoñez, Philipp und Johanna
Grabmäler in der Capilla real zu Granada





158. A. Berruguete, Moses. Toledo



159. A. Berruguete, Verklärung. Toledo

und Reliefs im Bauschmuck viel stärker als anderswo, und zwar nicht als Dutzendarbeiten, sondern in erster Qualität, da viele Baumeister zugleich als Bildner arbeiteten. Andererseits hatte die Holzbildnerei in den fabelhaft zierlichen und zugleich gigantischen Altarwerken (Retablos) ein Arbeitsfeld, noch lohnender als in den Niederlanden und Deutschland. Dazu kommen wie überall Prachtgräber und Einzelwerke. Unter den Fremden, die unter diesen Umständen massenhaft zuströmten, überwiegen neben den Holländern immer mehr die Italiener, und von einer Entwicklung kann man kaum reden, da die Künstler meist ihren fertigen Stil mitbrachten oder gleich einmal den Sprung von der Gotik zu Michelangelo machten.

1. Das breite, etwas schwerfällige **Plateresk** in der Bildnerei vertreten zwei Meister, die wir schon als Baukünstler hätten nennen sollen: Diego de Siloe, der in Burgos und Granada ungemein frisch und fruchtbar tätig war, und Felipe Vigarni aus Langres († 1543), der in Burgos, Granada und besonders in Toledo (Retablo maior [Abb. 155] und andere Altäre, Chorstühle der Kathedrale) eine kaum glaubliche Stilwandlung durchmachte. Sein Bruder Gregorio schuf den Innenschmuck der Löwen- (Abb. 156) und der Uhrtür daselbst mit der reinen Lust an zierlichem Vielerlei. Tiefer und herzlicher mit der Gotik verwurzelt zeigt sich Pedro Millan (seit 1505) in der Kathedrale zu Sevilla (Tonbilder, Türschmuck, Señora del Pillar), während ein sehr feiner Mann, Damian Forment († 1535), in kurzem den Schritt von der späten Gotik (Altar der Kathedrale in Saragossa 1509) zur reifsten Renaissance (Hochaltar in Huesca) machte.

2. Von den **rein italienischen** Denkmälern verdienen die beiden Königsgräber in der Capilla real zu Granada (Abb. 157) vorerst Erwähnung, in denen die Nachahmung Sansovinos deutlich ist, das eine Ferdinands und Isabellas von dem Florentiner Dom. Fancelli, das andere Philipps und Johannas von Bartolomé Ordoñez aus Barcelona († 1520). Und in diesen Sinn ist auch der nationale Großmeister des Jahrhunderts, Alonso Berruguete (1480—1511) eingeschult, als er 1520 von Rom zurückkehrt. Sein Grab des Kardinals Tavera in Toledo (1554) mit einer prachtvollen Liegefigur erscheint uns beinahe als direkte Fortsetzung der genannten Königsgräber. Inzwischen hat er, von Michelangelos späteren

Kraftwerken beeinflußt, sich zu weit schwülstigeren Formen und leidenschaftlicheren Bewegungen (Reliefs am Trascoro und Chorgestühl, Verklärung Christi [Abb. 158 u. 159] der Kathedrale zu Toledo) durchgearbeitet und dabei Töne angeschlagen, die schon ganz barock klingen. Die großen Holzplastiker der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gingen freudig darauf ein, Gaspar Becerro (1520—71), Juan de Juni († 1577) und Jerónimo Hernandez, welche in den großen Retablos, in rührenden mit Blut und Tränen bemalten Gruppen und Einzelfiguren schon die packende, erschreckende Grausigkeit des nächsten Jahrhunderts vorbereiteten.

C. Deutschland

1. Die Baukunst

In ganz anderer Weise als in Frankreich gewinnt in Deutschland die Renaissancearchitektur Verbreitung und Herrschaft. Die Kenntnis der Renaissanceformen muß von der Einführung des Renaissancestiles in die Baukunst scharf unterschieden werden. Die Schmuckformen begannen schon am Anfange des 16. Jahrhunderts im Bereiche des Holzschnittes und Kupferstiches heimisch zu werden und wurden von den Malern eifrig studiert und benutzt. Das flache Renaissanceornament gewinnt rasch eine allgemeine Beliebtheit und erfreut sich der mannigfachsten Verwendung. Maler schmücken den Hintergrund der Bilder gern mit italienischen Säulenstellungen, Bildhauer versuchen sich in der Wiedergabe der »putti«, der reizenden Kindergestalten, in deren Schöpfung die Renaissance unermüdlich ist. Die Vorlagen für Kunsthandwerker erscheinen gleichfalls reich an Renaissancemotiven und lenken die Dekoration in die Wege des neuen Stiles. Zuletzt erst folgt der Bewegung die Architektur. Ihr Weg beschreibt eine förmliche Kurve. Anfangs wurden die dekorativen Formen der oberitalienischen Renaissancekunst treu wiedergegeben und Bauten errichtet, welche durchaus italienischen Charakter an sich tragen. Seit der Mitte des Jahrhunderts treten zahlreiche Kräfte selbständig auf und bemühen sich, durch eine eigentümliche Ornamentik den neuen Stil mit der heimischen Empfindungsweise eng zu verknüpfen. Gegen das Ende des Jahrhunderts gewinnen die italienischen Vorbilder wieder neue Macht. Doch stehen die Künstler zu ihnen nicht mehr in einem naiven Verhältnisse; sie erfreuen sich zwar auch an der feineren Formensprache, handeln aber nach theoretischen Grundsätzen. Die Geschichte der Renaissancebaukunst zählt also drei deutlich geschiedene Perioden. Aber auch innerhalb einer jeden Periode fehlt es an einer geschlossenen Einheit oder selbst an der Gleichmäßigkeit der Formenbehandlung. Zur Erklärung dieser Erscheinung muß zunächst der Umstand herangezogen werden, daß die Renaissance in vielen Fällen nur bei dekorativen Formen zur Anwendung kommt, während der Grundriß und die konstruktive Gliederung an dem altheimischen, gotischen Herkommen festhält.

So ist der deutschen Renaissance schon früh ein zwiespältiges Wesen aufgedrückt. Verstärkt wurde der Zwiespalt aber dadurch, daß die Kenntnis der Renaissancearchitektur nicht ausschließlich aus der Quelle im Süden geschöpft wurde. Neben italienischen Einflüssen und Mustern machten sich auch französische und, namentlich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, im deutschen Norden niederländische geltend. Einen großen Unterschied macht es aus, ob deutsche Baumeister in Italien ihre Studien machten, oder ob italienische Künstler über die Alpen wanderten und hier tätig eingriffen. Und dies taten die letzteren in ziemlich großer Zahl. Namentlich in den bayerischen und österreichischen Landschaften,



160. Friedrich Sustris und Antonio Ponzano, Ehemalige Bibliothek im Fuggerhause zu Augsburg

deren Fürsten durch Bekenntnis, Politik oder Familienbande mit italienischen Herrschern eng verbunden waren, und ebenso in den angrenzenden slavischen Gebieten bis Polen fanden italienische Künstler aller Art eine willige Aufnahme. Einzelne dieser Werke tragen so vollkommen das Gepräge des italienischen Ursprunges, daß nur die räumliche Entfernung hindert, sie der italienischen Renaissance einzureihen, wie die Fuggerkapelle in St. Anna (erbaut 1509—12; ausgestattet um 1518, wahrscheinlich von Peter Flötner) und die Bibliothek (fälschlich Badezimmer genannt) im Fuggerhause (Abb. 160) zu Augsburg (dekoriert 1571/72) oder das Lusthaus, welches Ferdinand I. in Prag seit 1538 unter der Leitung des Paolo della Stella errichten ließ (Abb. 162). Häufig machten die italienischen Architekten aber auch der heimischen Bausitte Zugeständnisse, oder die Ausführung durch heimische Kräfte brachte den deutschen Charakter stärker zum Ausdruck. Je nachdem Fürsten Bauherren waren oder die Werke in Reichsstädten emporstiegen, änderte sich der Stil nicht unwesentlich. Die Reichsstädte waren vorwiegend konservativ gesinnt und hielten an den überlieferten Anschauungen und Formen fester als die Fürsten. Diese neigten ungleich mehr fremdländischen Kultureinflüssen zu, holten oft die Künstler aus weiter Ferne und pflegten damit zu wechseln. Die reichsstädtische Architektur zeigt deshalb eine größere Stetigkeit und bewahrt in stärkerem Maße das landschaftliche Gepräge.

Der Kunst der Steinmetzen dankt die deutsche Renaissance das Beste ihrer Wirkung und ihres Wertes. Die harmonische Anordnung der Fassaden, das Ebenmaß ihrer Gliederung wird dagegen oft vermißt. Wo uns diese Vorzüge entgegentreten, dürfen wir beinahe immer auf die Mitwirkung fremder Meister und den Einfluß des italienischen Stiles schließen. Wie wenig die Regeln Vitruvs und der italienischen Theoretiker die deutschen Künstler banden, ersieht man am besten aus den Lehrbüchern der Architektur und Perspektive, welche in

Deutschland verfaßt wurden. So gab z. B. Wendel Dietterlein in Straßburg 1591 ein Werk »Architectura, Von Austheilung, Symmetria und Proportion der fünf Säulen« heraus und erläuterte im Anfange die bekannten fünf Säulenordnungen. Im weiteren Verlauf des Werkes aber ergeht sich seine ungeregelte Phantasie in der unwillkürlichen Ausschmückung der einzelnen Bauglieder, in der Erfindung reich dekorierter Pfeiler, Portale, Altäre, Springbrunnen usw. Diese und ähnliche Zeichnungen sind nicht maßgebend für die praktische Kunst des Jahrhunderts. Darin aber herrscht dennoch Übereinstimmung, daß auch in dieser der formelle Zusammenhang der Bauglieder gelockert erscheint, die Kunst sich mit Vorliebe auf die Ausschmückung einzelner, besonders hervorgehobener Bauteile wirft. In Portalen, Erkern (Abb. 161) und besonders in den Staffelgiebeln sammelt sich häufig ausschließlich die künstlerische Wirkung, so daß diese beinahe aus dem Organismus des Gesamtbaues heraustreten und selbständige Geltung erlangen. Am besten gelingen ihr dann auch häufig die losgelösten Kleinarchitekturen wie Vorhallen, Torhäuschen, Brunnen (Abb. 165) und architektonisch aufgebaute Grabmäler.

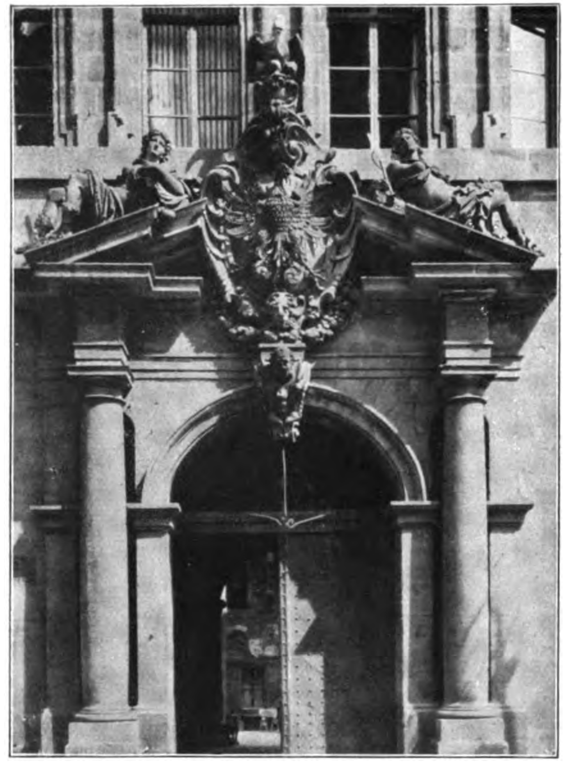


162. Das Belvedere mit dem singenden Brunnen in Prag



161. Erker am Schloß in Merseburg

Der deutschen Renaissance-Architektur fehlt außerdem jene Artikulation der Gelenke des Baukörpers, die namentlich in der italienischen Frührenaissance von Brunelleschi bis Benedetto da Maiano so reizvolle und klar gegliederte Gebilde schafft. Wir vermissen die Scharniere der einzelnen Teile. Die Fülle der Dekoration ist es nicht allein, welche diese Nähte verdeckt. Man suchte sie eher zu verschleiern, da man gar nicht die Trennung und Isolierung der Bauteile zu betonen wünschte. Die Baumasse wird in Bewegung gesetzt, stuft und gliedert sich in Profilen und Vorsprüngen, bricht in Erkern aus und steigt munter zum stets ersehnten Giebel in die Höhe. All dies aber geschieht in einer gewissen mystischen Dumpfheit, ohne Präzision und ohne Freude am Akzent. Worte wie behäbig, behaglich, in sich ruhend, häufen sich, wenn man den Eigencharakter



163. Mittleres Portal vom Rathaus in Nürnberg



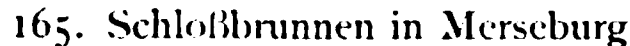
164. Tür auf der Feste Koburg, um 1620

dieser Bauweise fassen will. Während bei der Gotik die rationelle Disposition oft an die Klarheit eines Sonettes erinnert, zeigt die neue Bauweise eher die verschwommene Weichheit später Minnedichtung.

Die deutsche Renaissance unterscheidet sich von der italienischen nicht bloß durch die vorwiegende Gunst, welche sie dem dekorativen Elemente zuwendet. Herrscht doch der dekorative Zug in nicht geringem Grade auch in der italienischen Architektur vor. Während aber hier das architektonische Stilgefühl das Ornament vor Ausartung schützt, die Formen der Gerätewelt durchdringt, so daß auch in dieser der monumentale Charakter anklingt, sind es in der entwickelten deutschen Renaissance gerade die bunten Geräteformen, welche in die Architektur hineinragen und zu ihrem Schmucke die wichtigsten Elemente darbieten. Der Umstand, daß das Kunsthandwerk von den spätgotischen Zeiten her eine feste und gesicherte Stellung einnahm, und man gewohnt war, auf den Reichtum und die virtuose technische Vollendung der Einzelteile eines Bauwerkes das Hauptgewicht zu legen, wirkte entscheidend auf die Gestalt der deutschen Renaissance-Architektur. Nicht nach architektonischen Regeln richtet sich das Kunsthandwerk, nach den Mustern der verschiedenen Kunsthandwerke vielmehr werden die Bauglieder behandelt. Die Säule, gewöhnlich auf einen hohen Sockel gestellt, wird nicht nur mit Vorliebe geriefelt und in ihrem unteren Teile reich skulpiert, sondern erscheint bisweilen wie ein Kandelaber ausgebaucht (Balustersäule) und empfängt, als wäre sie aus Metall getrieben, schräge Riefelungen oder Bänder, welche den Eisenbeschlag nachahmen.

Auch bei der Dekoration der flachen Felder, an Friesen finden diese scharf vom Grunde sich abhebenden, der Holzskulptur besonders geläufigen Bänder mannigfache Verwendung. Sie verbinden sich oft mit aufgerollten Bändern, dem schon oben erwähnten »Rollwerke«,





165. Schloßbrunnen in Merseburg

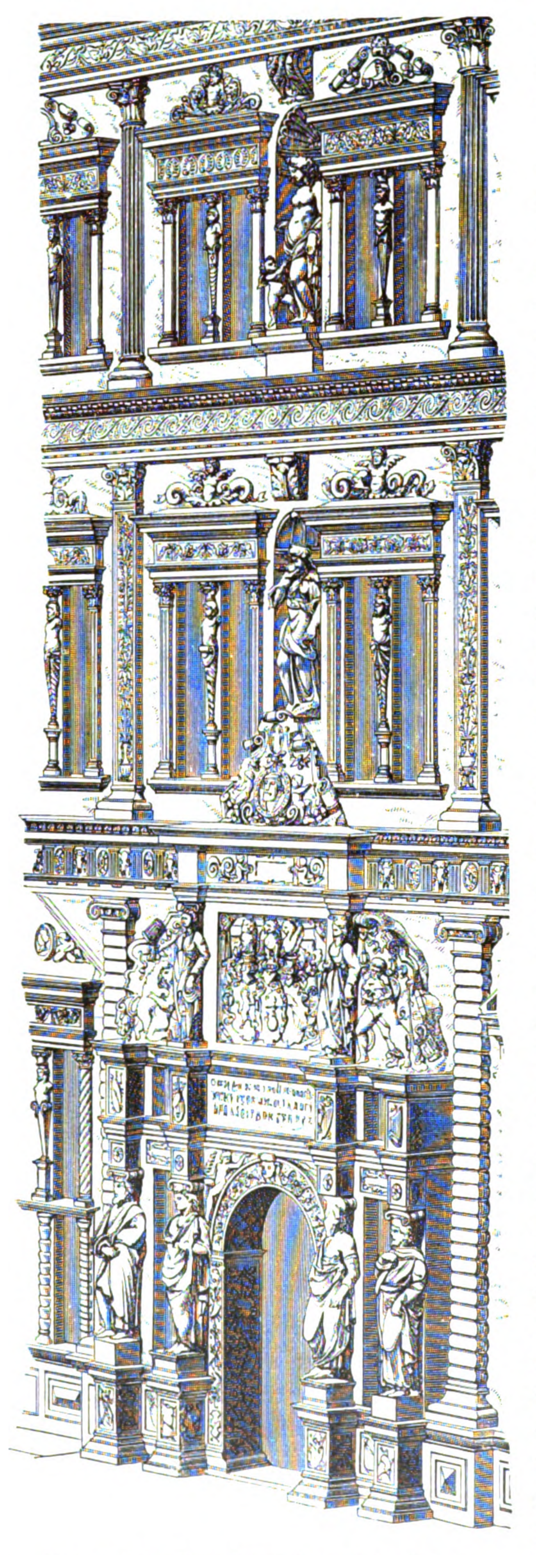


166. Halle des ehemaligen Lusthauses in Stuttgart

und gehen in die »Kartusche« über, welcher man es in ihrer endgültigen Gestalt nicht ansieht, daß sie die Groteske oder das graphische Ornament zu ihren Ahnen zählt. Ein unbekümmertes Schalten und Walten mit dem Material, ein Pfropfen der Formen von einem Stoffe auf den andern ist überhaupt für die deutsche Dekorationsweise charakteristisch. Ursprünglicher Metallschmuck wurde auf Holz, echte Holzdekoration auf Stein übertragen, dem Steinbau angehörige Formen wurden in Holz ausgeführt. Einen solchen Vorgang versinnlicht am deutlichsten die allerdings aus späterer Zeit (1620) stammende Prachttür der Feste Koburg (Abb. 164), verglichen mit dem gleichzeitigen Portal des Rathauses in Nürnberg (Abb. 163). Der fröhliche, am zierlichen Schmucke des Lebens hängende Zug, welcher sich in der deutschen Dekorationsweise ausspricht, führte zu Übertreibungen, gegen welche sich bald bei den strengen Künstlern ein starker Widerstand erhob. Leugnen läßt sich nicht, daß über den vielen Einzelheiten die Gesamtwirkung verloren geht, die virtuose Technik den feineren künstlerischen Gedanken zurückdrängt. Seit der spätgotischen Zeit aber war diese Richtung schon vorbereitet, nach Lage der Dinge war sie nur eine Naturnotwendigkeit und verhalf immerhin dem Kunsthandwerke zu einem wohlverdienten Triumphe.

---

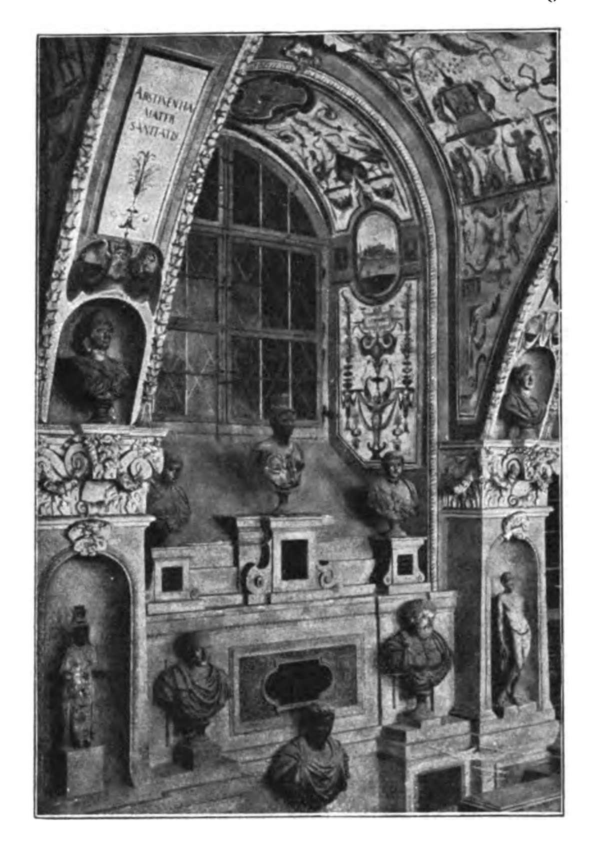
1. Im **Schloßbaue** liegt in Deutschland wie in Frankreich der Schwerpunkt der Renaissance-Architektur. Nicht immer freilich wurden die Schlösser aus einem Gusse errichtet, älteren Teilen vielmehr öfters jüngere unbefangen angefügt; auch der Umstand, daß mit dem Burgcharakter fürstlicher Behausungen nicht schroff gebrochen, jener meistens in schonender Weise umgewandelt wurde, trug nicht zur Regelmäßigkeit der Anlage bei. An die Burg erinnern nicht allein die zur besseren Verteidigung bestimmten Vorbauten, die Gräben und Doppeltore, sondern auch die Ecktürme und die Gruppierung der Schloßbauten um einen Hof, nach welchem sich diese öffnen. Aus dem Mittelalter stammen auch die Wendeltreppen (Schnecken) in selbständigen, an den Ecken oder in der Mitte des Baues liegenden



167. Teil der Fassade des Otto-Heinrichbaues

Treppenhäusern. Ein Zugeständnis an die Renaissance dagegen waren die Arkaden, welche den Hof ganz oder teilweise umschlossen.

Den Burgcharakter wahrt noch deutlich das Heidelberger Schloß, mit Recht als die Krone der deutschen Renaissance begrüßt. Ein Brückenkopf verteidigte den Zugang zum Schlosse, mächtige Türme, einzelne noch aus dem 15. Jahrhundert stammend, vollendeten die Wehrhaftigkeit des Werkes. Den Schloßhof umgab eine Reihe von Bauten verschiedenen Alters, da die Pfälzer Fürsten von Ludwig V. (1508—44) bis zum Winterkönige ihren Stolz darein setzten, die Schloßanlagen zu erweitern und prächtiger zu gestalten. Unter diesen ragt durch Schönheit der Otto-Heinrichsbau (1556 begonnen) hervor, ein Rechteck mäßigen Umfanges bildend, mit einer Fassade (Tafel VII u. Abb. 167), welche, wenn sie auch nicht die Harmonie der Verhältnisse italienischer Renaissancewerke erreicht, doch durch die Pracht der plastischen Dekoration, sowie durch die wirksame Abstufung der Stockwerke und die glänzende Belebung und Gliederung der Flächen sind auszeichnet. Eine Freitreppe führt zum Portal des hohen Erdgeschosses, welches die Hauptsäle in sich barg und daher in den Maßen besonders ausgezeichnet wurde. Aus mächtigen, tief gefugten Werkstücken (Bossagen oder Rustika) errichtete Pfeiler mit jonischen Kapitellen trennten es in fünf Felder, in welchen sich das Portal und je zwei Fenster befanden. Feiner ornamentierte Pilaster gliederten das erste, kannelierte Halbsäulen das zweite Stockwerck; Giebel krönten ursprünglich den ganzen Bau. Die Nischen zwischen den Fenstern nahmen Statuen auf, die Giebel der Fenster wurden mit geflügelten Gestalten, die mittleren Fensterpfeiler mit hermenartigen Karyatiden und Atlanten geschmückt. Die Frage nach dem Schöpfer des Otto-Heinrichsbaues ist noch immer nicht gelöst. Die Urkunden nennen als Künstler, welche mit dem Werke zu tun hatten, die Baumeister Kaspar Fischer und Jakob Heyder, sowie den Bildhauer Anthony, an dessen Stelle 1558 der Bildhauer Alexander



168. Egkl, Antiquarium in der Residenz zu München

Colins aus Mecheln trat, aber der Meister, nach dem wir suchen, der geistige Urheber des Gesamtentwurfs, war keiner von diesen. Lehrreich immerhin, wenn auch nur im allgemeinen Sinn, sind gewisse Ähnlichkeiten mit den Schlössern in Brieg in Schlesien (seit 1547) und Jülich am Niederrhein (1549—61), beide von Italienern erbaut, aber mit erheblicher Nachgiebigkeit gegen deutsche Gewohnheiten. »So gehört auch der Otto-Heinrichsbau der seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ans Ruder kommenden synkretistischen Richtung an; italienische, niederländische, deutsche Formtypen streben in ihm der Verschmelzung zu und dieser Tatsache gegenüber kommt der (voraussichtlich nie zu entscheidenden) Frage nach der Nationalität des Urhebers nur untergeordnete Bedeutung zu« (Dehio). Statuen in Nischen kommen bereits in den belgischen Rathäusern des 15. Jahrhunderts vor, auch in Jülich zeigt das Rathaus einen ähnlichen Schmuck. Doch gibt es in den Niederlanden keinen einzigen Bau, welchen wir unmittelbar als Muster aufstellen könnten, und anderseits klingt in den Gesimsen, den Pilastern und Halbsäulen die italienische Renaissance so deutlich an, daß wir auf die unmittelbare Ableitung des Baues von bestimmten Vorbildern verzichten müssen.

Dem Otto-Heinrichsbau folgte an der Nordseite des Schloßhofes 1601 noch der Friedrichsbau, verwandt in der Disposition der Fassade, aber in kräftigeren Formen gehalten (leider von Karl Schäfer in übler eklektischer Altertümelei restauriert). Bei dem Friedrichsbau kennen wir auch den Meister des plastischen Schmuckes: Sebastian Götz aus Chur. Als leitenden Architekten haben die Archive den Namen des Johannes Schoch enthüllt, der vielleicht auch die architektonischen Pläne entworfen hat (von ihm Rathaus und Metzig in Straßburg und Schloß Gottesau in Baden). Bekanntlich wurde das Schloß von französischen Truppen 1689 und 1693 größtenteils zerstört.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts stieg noch eine größere Zahl stattlicher Fürstenschlösser in die Höhe, so das Schloß in Stuttgart, seit 1553 unter Herzog Christoph errichtet. Das Äußere des Baues tritt noch schlicht und massig auf; den Schloßhof umgeben aber Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen, von kannelierten Säulen getragen und in flachen Bogen geschlossen werden. In der Nähe des Schlosses befand sich, bezeichnend für die Wandlung des höfischen Wesens und für die gesteigerte Freude am Lebensgenusse das 1846 abgebrochene Lusthaus, außen von Arkaden umgeben, während das Innere im Erdgeschosse eine auf Säulen ruhende, gewölbte Halle mit drei vertieften Wasserbassins in der Mitte (Abb. 166), im Oberstock einen großen Saal enthielt. Erbauer dieses Schlosses war der treffliche Renaissancebaumeister Georg Beer, seit 1575 im Dienste Herzog Ludwigs von



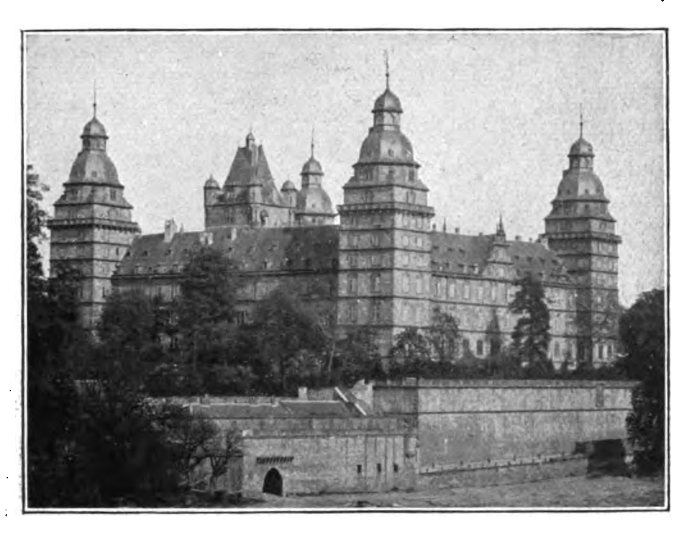
169. Egkl, Der Münzhof in München

Württemberg. Fast ein Jahrzehnt (1584—1593) währte der Bau, bei dem Beer von dem nachmals vielbeschäftigten, weitgereisten Heinrich Schickhardt (1558—1634) bei der »Visierung« unterstützt wurde.

Eine reiche Bautätigkeit entwickelten die bayrischen Herzöge. Außer dem Schlosse in Landshut (1536), dessen Hof italienische Künstler aufrichteten, und dem Schlosse Trausnitz bei Landshut danken ihnen auch glänzende kirchliche und profane Bauten in München den Ursprung. Die Trausnitz erinnert durch Lage und Grundriß an die festen Burgen des Mittelalters, besitzt auch noch einzelne gotische Bauteile. Der malerische Schmuck der Prunkzimmer im Hauptgeschosse fällt in die Zeiten Albrechts V. und Wilhelms V. und weist auf italienische Muster und in Italien gebildete Künstler hin. Dagegen entstehen in München um 1567 zwei wuchtige, kerndeutsche Renaissancebauten in dem Antiquarium und in dem Münzhof, beides Werke des trefflichen Münchener Architekten Egkl (Abb. 168 und 169). Die Residenz in München, von Herzog Maximilian I. um 1600 an Stelle eines älteren Werkes errichtet, umfaßt sechs in enge Beziehungen zueinander gebrachte, gut angeordnete Höfe der verschiedensten Größe und Form. Auch hier mußte die Malerei die Hauptkosten der Dekoration tragen. So zeigt die Fassade im Kaiserhofe eine Doppelordnung von Pilastern mit Nischen und Feldern, grau in grau gemalt. Der Charakter der Dekoration, farbiger Stuck, die Grotesken mit eingestreuten Genrebildern umrahmt, ist wieder italienisch, wie bei der Richtung des Bauleiters, Peter de Witte oder Candid, und der ausführenden Künstler nicht anders erwartet werden kann.

Auf die Bautätigkeit Kaiser Ferdinands I. wurde schon oben (S. 100) hingewiesen. Seinem Beispiele folgten, als die politischen Verhältnisse sich zu größerer Ruhe ordneten, die vornehmen Landesgeschlechter. Die Namen deutscher und italienischer Meister wechseln in den Urkunden in bunter Reihe; doch behaupten die Italiener, wie für den Festungsbau, so auch für den Palastbau das Übergewicht. Daß in den südlichen Provinzen des Reiches, in Tirol, Kärnten, die italienische Kunstweise widerscheint, erklärt die Nachbarschaft der Länder. Wenn aber auch weitab von den Alpenländern italienische Bauformen uns entgegentreten, so waren dabei die persönlichen Neigungen der Bauherren und die in katholischen Kreisen herrschende Kunstrichtung mit im Spiele. Außer vereinzelten Beispielen, wie dem Schlosse Schalaburg bei Mölk mit seinen Marmorarkaden im Hofe, dem Piastenschlosse zu Brieg in Schlesien (seit 1547), lernen wir an der Prager Baugruppe die Verpflanzung des italienischen Stils, auch der italienischen Dekorationsweise (Sgraffito), nach dem deutschen Nordosten am besten kennen. Die ersten bei dem Prager Schlosse gemachten Versuche wurden in dem durch seine reiche Stuckdecke berühmten Lustschlosse Stern bei Prag

(um 1560) fortgesetzt und mit den Bauten Kaiser Rudolfs II. im Prager Schlosse und der Waldsteinschen Gartenhalle abgeschlossen. So gefällig sich auch diese Werke dem Auge darbieten, so erscheinen sie doch, fremdländischen Ursprunges und in fremdartigen Formen ausgeführt, für die Entwicklung der deutschen Kunst von keiner durchgreifenden Bedeutung.



170. Georg Riedinger, Schloß zu Aschaffenburg

In den fränkischen Landschaften verdienen das Schloß in Offenbach am Main mit vorgebauten Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen und durch zierliche Säulen und Pilaster getrennt werden, aus den Jahren 1572—78, ferner das mächtige aber schwerfällige Schloß in Aschaffenburg (Abb. 170), ein Werk des Georg Riedinger (1606—13), endlich die Plassenburg bei Kulmbach, ein Sitz der Markgrafen von Brandenburg, besondere Erwähnung. Jedes dieser Werke trägt einen anderen Charakter, doch sind sie alle von deutschen Meistern geschaffen worden. Das Aschaffenburger Schloß läßt den Übergang des neuen Stiles aus der alten Burg noch trefflich erkennen; deutlicher kann man den langen Prozeß der Ausgestaltung von früher Burg zu später Schloßentwicklung an der grandiosen Ruine des Schlosses Wertheim studieren, bei der alle Phasen vom Primitiven bis zum Raffinierten durch fünf Jahrhunderte zu verfolgen sind. Wichtig wäre es, zu verfolgen, mit welchem Grad von Notwendigkeit diese Schloßbauten in bestimmte Gartenanlagen placiert worden sind, wie weit hier Zufall und Laune, oder bewußte Gestaltung, die Umgebung in die künstlerische Gesetzmäßigkeit der Gesamtanlage mit hineinbezogen hat. Daß solche Gartenarchitektur im 16. Jahrhundert bewußt entwickelt wurde, zeigt die Anlage des Berliner Lustgartens, zwischen dem Schloßbau und der Spree. Leider sind aber hier wie sonst überall die damaligen Anlagen von



171. Ostflügel des Schlosses zu Torgau



172. Tor der ehemaligen Schloßkapelle zu Dresden 1555 (jetzt am Jüdenhof)

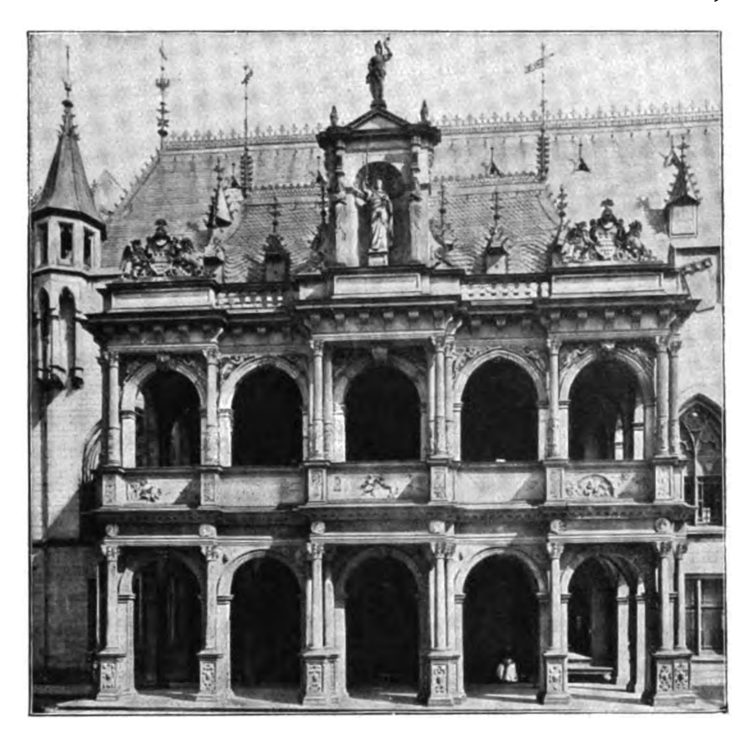
den späteren Jahrhunderten vollständig verändert worden.

Frühzeitig brach sich in Obersachsen die Renaissance-Architektur Bahn. Das Schloß zu Torgau wurde vom Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen auf Grund einer älteren Anlage errichtet. Einen unregelmäßigen Hof umgeben von allen Seiten Bauten, unter welchen das dem Ostflügel vorspringende Treppenhaus mit zwei Freitreppen (Abb. 171) wegen der kühnen Konstruktion der Wendeltreppe und um des reichen Schmuckes willen Bewunderung verdient. Das neuerdings restaurierte Dresdener Schloß, dessen Hauptteile während der Regierung des Herzogs Georg und des Kurfürsten Moritz gebaut wurden, hat ebenfalls in dem großen Schloßhofe seine Glanzseite. Dieser war mit Fresken geschmückt und mit vier Ecktürmen (Schnecken) und einer vorspringenden Bogenhalle oder Loggia über dem Eingange versehen. Die Leitung des Werkes führte als Oberbaumeister Hans von Dehn-Rothfelser. Außer ihm wird Kaspar Voigt als Baumeister genannt. Bei den mannigfachen baulichen Veränderungen am Dresdener Schlosse ist die im Innern und Äußern sehr zierliche Renaissancekapelle verschwunden, aber davon wenigstens das überaus reich verzierte Tor, datiert 1555 (jetzt am Jüdenhof aufgestellt, Abb. 172) erhalten.

Ein Beispiel für den Renaissance-Schloßbau in Ziegelstein bietet der Fürstenhof zu Wismar. Dem älteren, 1512 errichteten Flügel fügte Herzog Johann Albrecht I. 1553 im rechten Winkel einen neuen an, wobei er sich anfangs der Kunst des Gabriel van Aken, später der des Valentin von Lyon und Statius von Düren bediente. Das Vorbild ist der Palazzo Roverella in Ferrara. Sowohl die Außenseite wie die Hoffassade dieses neuen Flügels zeichnen sich vor vielen anderen Werken durch glückliche Maßverhältnisse, durch feine Abwägung der dekorativen und der bloß raumausfüllenden Teile aus. Die verputzten Ziegelmauern werden als einfacher Hintergrund behandelt, von welchem sich die Portale, die Fenster mit ihrem reichen Rahmen- und Pfeilerschmucke und die horizontal laufenden Friese, teils in Sandstein, teils in gebranntem Ton ausgeführt, kräftig abheben. An der Hofseite kommen noch in den oberen Geschossen Pilaster als vertikale Trennungsglieder hinzu. Ein Kalksteinfries bringt Szenen aus dem Trojanischen Krieg; am Portal und an

der Hofseite sind Tonfriese mit alttestamentlichen Szenen.

2. **Rathäuser und Privatbauten.** Die städtischen und privaten Bauten haben einen ausgeprägteren landschaftlichen Charakter als die fürstlichen Schlösser; an ihnen läßt sich sicherer nachweisen, was in den verschiedenen Landschaften und Örtlichkeiten als Bauregel galt. Selbstverständlich wurden die deutsche Schweiz und die südlichen Teile Deutschlands von italienischen Einflüssen am stärksten berührt. Auch die Sitte der Fassadenmalerei kam (nebst dem Arkadenbaue) aus Oberitalien in die nächstgelegenen nordischen Landschaften herüber. Sie findet sich weitverbreitet in der Schweiz, in Tirol und im südlichen Bayern, und greift, wie das Rathaus in Mülhausen zeigt, auch nach dem Elsaß hinüber; die Dekoration dieses Bauwerks besorgte der Maler Christen Vacksterffer aus Kolmar (1552). Im Erdgeschosse, dem sich eine Freitreppe vorlegt, ahmte er die Rustika-Architektur nach, die Fenster krönte er mit Kränzen, in den oberen Stockwerken brachte er eine ionische Säulenhalle mit Nischen an. Folgerichtig empfing auch das Dach keinen Giebelschmuck, sondern wurde aus gemusterten Ziegeln hergestellt. Doch haben diese italienischen Einflüsse den volkstümlichen Zug, welcher sonst in der Elsässer Kunst waltet, nicht zu verdrängen vermocht. Er gibt sich nicht allein in zahlreichen kleinen Bürgerhäusern (auch Fachwerkhäusern) kund, sondern tritt auch in der Tätigkeit der künstlerisch geschulten Architekten offen zutage. Neben Wendel Dietterlein ist hier der vielgereiste, als Festungsbaumeister berühmte Daniel Speckle (1536—1589) zu nennen. Er hat sich zwar in dem ehemaligen Stadthause in Straßburg (Abb. 174), dessen Bau wir ihm doch zuschreiben müssen, einer großen Regelmäßigkeit der Anlage beflissen, das Portal, die Pilaster in italienischer Weise geschmückt; aber in der Dach- und Fensterbildung, sowie in der Anordnung der Stockwerke ist er den westdeutschen Traditionen treu geblieben.



173. W. Vernuiken, Vorhalle des Rathauses in Köln

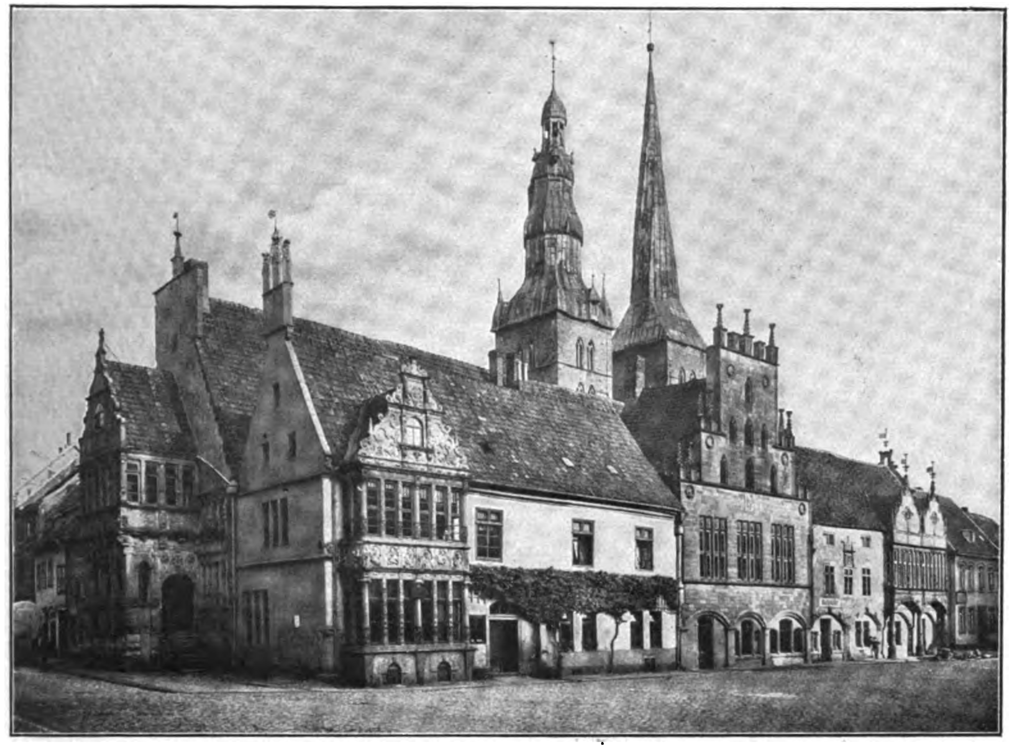
Die Privatbauten am Niederrhein zeigen mit denen der benachbarten Niederlande eine große Verwandtschaft. Die kleinen, meist drei Fenster breiten Häuser mit abgetrenntem Giebel kommen hier wie dort in großer Anzahl vor. Die Ähnlichkeit der Lebensverhältnisse hat offenbar die gleichartige Bausitte hervorgerufen; aber auch bei künstlerischen Schöpfungen stand namentlich Köln in regem Wechselverkehr mit den Niederlanden. Den Beweis liefert nicht allein der prächtige Lettner in der Kirche St. Maria auf dem Kapitol, von einem



174. Daniel Speckle, Hotel du Commerce (als Rathaus erbaut 1585) in Straßburg

Meister aus Mecheln 1524 errichtet, sondern auch die reich und elegant geschmückte Vorhalle des Rathauses (Abb. 173). Zwar hat sie ein Einheimischer, Wilhelm Vernuiken (1569 bis 1571) erbaut; aber es waren auch belgische Architekten als Mitbewerber aufgetreten, und Vernuiken selbst bekundet besonders in dem Aufrisse des vorspringenden Mittelteiles, daß er sich der Einwirkung der benachbarten Schule nicht entzogen hat. Übrigens erscheinen bei ihm die aus der italienischen Renaissance entlehnten Motive mit einer für die Zeit überraschenden Reinheit ausgebildet.

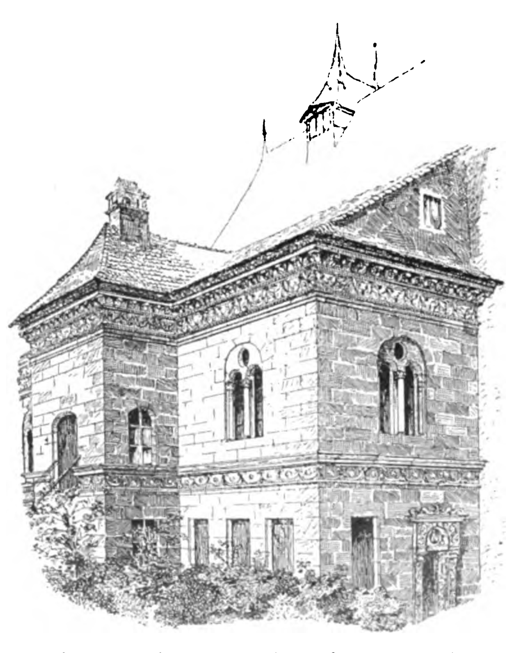
Die Umprägung des Renaissancestiles in deutsche Formen, der konservative Zug, welcher an der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts haftet und eine natürliche Verbindung mit der spätmittelalterlichen Bauweise herstellt, tritt uns am lebendigsten in mittel- und norddeutschen Städten entgegen, zumal da, wo an bestehenden älteren Bauten lediglich aus Kunstfreude ein neuer Teil, manchmal nur eine prunkvolle Giebelfassade vorgelegt wurde, wie am Rathaus zu Halberstadt, zu Lemgo (Abb. 175) u. a. Zunächst muß Nürnberg genannt werden, welches gerade jetzt im Privatbau eine rege Tätigkeit entfaltet und lange Zeit in der Phantasie der Romantiker den Ruhm nationaler Kunst fast ausschließlich für sich in Anspruch nahm. Das Nürnberger Haus zeigt in der Regel eine geringe Breite, aber eine stattliche Höhe und eine große Tiefe. Vorspringende Erker, zuweilen durch mehrere Stockwerke gehend, schmücken die Mitte oder die Ecke der Fassade, Giebel krönen den Bau. Wenn die Häuser die Langseite der Straße zukehren, so wird dennoch vom Dache ein breiter Giebel vorgesetzt, auch größere oder kleinere Dacherker (Gaupen), oft in zierlicher Ausbildung, beleben die Dachfläche. Das Äußere ist nicht frei von einem schwerfälligen, zuweilen steifen Wesen; dagegen ist der innere Hof durch umlaufende Galerien oder Arkaden belebt. Im Hintergrunde des Hofes sind nicht selten Gartensäle errichtet, in welchen dann der Dekoration der weiteste Spielraum geöffnet wird. Zu den bekanntesten Beispielen gehören das Hirschvogelhaus (1534, Abb. 176), das Funksche Haus und das Pellerhaus (Abb. 177). Ein gutes Bild aus einer alt-



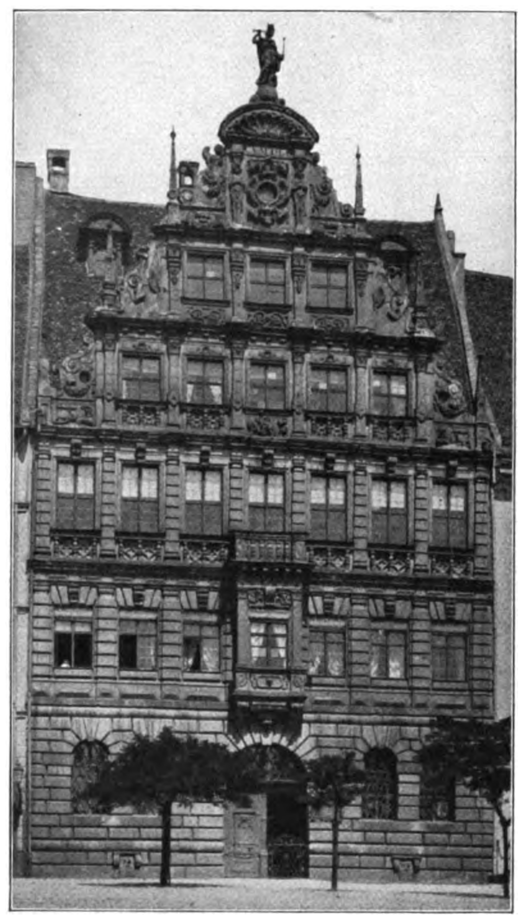
175. Rathaus in Lemgo

deutschen Stadt bietet der Marktplatz in Rothenburg ob der Tauber mit seinem Rathause (Abb. 178), welches ein Nürnberger Meister, Wolff (1572), entwarf. Auch hier ist der Kernbau ein gotischer aus dem 15. Jahrhundert, der zum Teil noch in dem hohen Frontgiebel mit dem daraus herauswachsenden Turm erhalten ist. Beim Neubau legte Wolff dem Erdgeschoß der Langseite eine offene Bogenhalle in derbkräftiger Rustika vor, die freie Ecke der Giebelseite ziert ein stattlicher Erkerturm. Außerdem besitzt Rothenburg noch Privathäuser und Brunnen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts in überraschend guter Erhaltung. Da die späteren Jahrhunderte ohne tieferen Eingriff an der Stadt vorbeigingen, bietet sie als architektonisches Museum eine intime Schau deutscher Städteherrlichkeit der Renaissancezeit, freilich in den Grenzen einer kleineren Reichsstadt.

Erst in der Renaissancezeit wirft sich der deutsche Norden von der Weser bis nach Danzig mit voller Kraft zu eigenen Leistungen auf. Wir staunen über die kaum übersehbare Fülle von künstlerischer Arbeit, welche zum Schmucke der Städte, zur Zierde des Hauses im Laufe des 16. und teilweise noch des



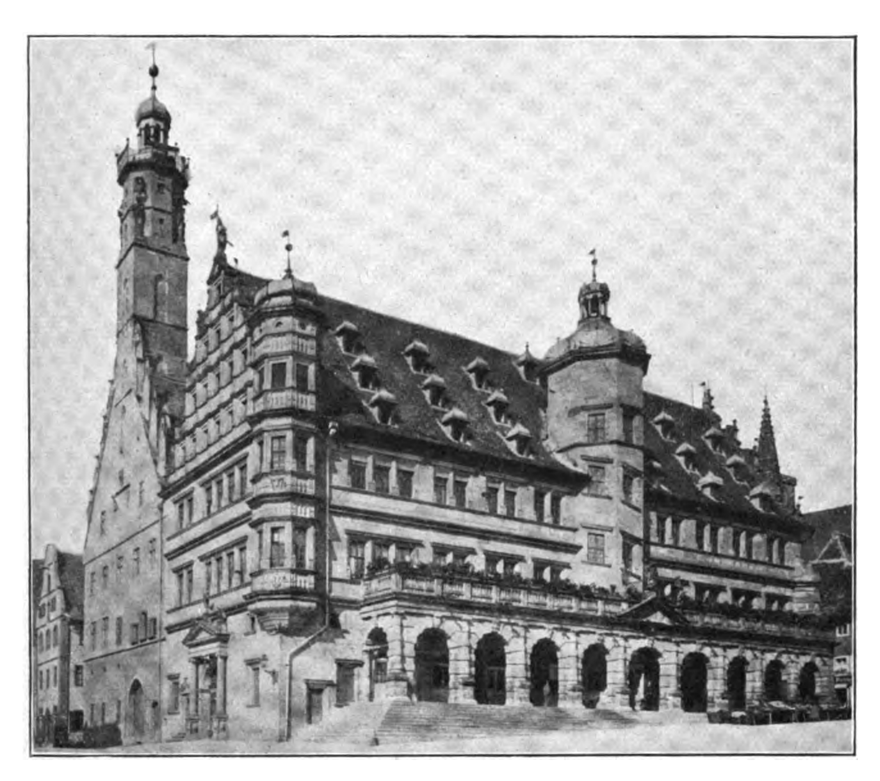
176. Peter Flötner, Hirschvogelhaus in Nürnberg



177. Das Pellerhaus in Nürnberg

17. Jahrhunderts hier verwendet wurde. Der Kirchenbau stockte, da die ältere Zeit dies Bedürfnis schon befriedigt hatte. Mit um so größerem Eifer legten sich die Bürger auf die Ausstattung der Kirchen. Die Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Epitaphien in ihnen stammen in überwiegender Zahl aus der Renaissanceperiode. Der eigentliche Schwerpunkt der Kunsttätigkeit liegt aber auch hier in der bürgerlichen Baukunst. Die wichtigsten Träger des Kunstlebens, die Hansastädte, hatten allerdings ihre politische Macht fast gänzlich eingebüßt; auch ihre Rolle im Welthandel war klein geworden. Die gesteigerte Kunstfreude begleitet aber nicht unmittelbar große Taten, sondern folgt ihnen in einiger Ferne, nachdem Ruhe in die Geister eingekehrt ist und der fröhliche, nicht mehr durch schwere Kämpfe und gewaltige Arbeit gehemmte Lebensgenuß erwacht. Das war in den Hansastädten der Fall. Daher schlägt hier die Kunst eine dekorative Richtung ein, und die glänzende Ausstattung der Räume überragt noch die Schönheit der eigentlichen Architektur. Eine so vornehm behagliche Dekoration, wie sie z. B. die Täfelung eines Saales im Hause der Kaufleute in Lübeck, das sogenannte Fredenhagensche Zimmer, bietet, oder der Artushof in Danzig (Abb. 179), so prachtvolle Holzdecken, wie die im Schloß zu Jever, finden kaum ihresgleichen. Auch in den Rathäusern (Lübeck, Lüneburg, Danzig und anderen Orten) hat man stets auf eine glänzende Ausstattung der größeren Räume Bedacht genommen.

Zwei Beobachtungen drängen sich bei dem Studium der norddeutschen Renaissancekunst sofort auf. Das übliche Baumaterial, Holz und Bruchstein, hatte hier bereits im Mittelalter geherrscht. Es wurden daher die Bau- und Dekorationsformen ruhig aus einem Zeitalter in das andere hinübergeleitet, jede gewaltsame Neuerung, jeder allzu rasche Wechsel vermieden. Dann aber fällt die nahe Verwandtschaft mit der niederländischen Renaissance auf. In manchen Fällen erklärt sie sich auf die einfachste Weise. Wir wissen urkundlich, daß niederländische Künstler ihre Tätigkeit weit nach dem Osten ausdehnten, und daß der Handelsverkehr zwischen den Niederlanden und den Hansastädten auch die Kunstware in sich begriff. In einzelnen Zweigen künstlerischer Arbeit besaßen die Niederlande offenbar ein Monopol. Als die Sitte aufkam, die Grabmäler in Marmor und Alabaster herzustellen, wurde die Ausführung gern niederländischen Künstlern anvertraut. So wurde das große Moritzdenkmal im Dom zu Freiberg durch Vermittelung eines Lübecker Goldschmiedes in Antwerpen gearbeitet; so wurden das Denkmal der Herzogin Dorothea im Königsberger Dom, das Denkmal Friedrichs I. von Dänemark im Dome zu Schleswig zwar



178. Rathaus in Rothenburg o. d. T.

179. Der rote Saal im Rathaus zu Danzig

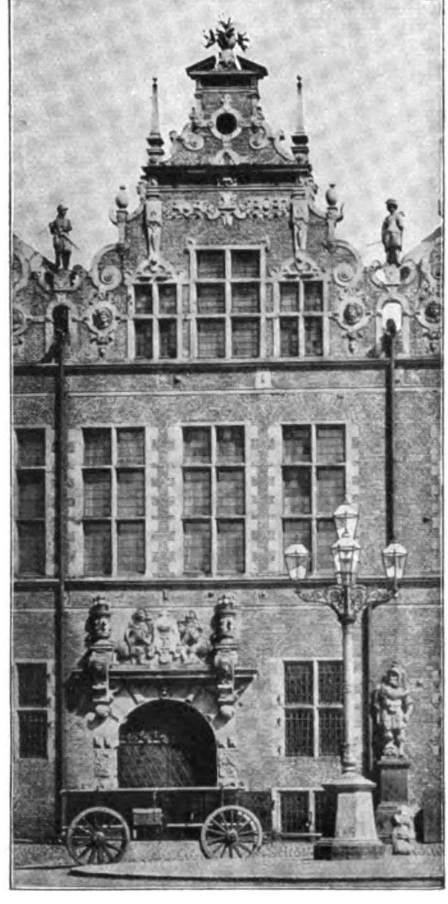


180. Das Rathaus in Bremen

von Jakob Binck entworfen, aber gleichfalls in Antwerpen, ausgeführt. Daß schon der Zeichner niederländische Muster vor Augen hatte, lehrt der Vergleich mit niederländischen Grabmonumenten. Kein Zweifel, daß auch bei architektonischen Werken niederländische, namentlich holländische Meister zu Rate gezogen wurden, ähnlich wie in Prag und Dresden italienische Kräfte mitwirkten. Es ist aber nicht notwendig, überall, wo holländische Vorbilder anklingen, einen fremden Baumeister zu vermuten. Der niederländischen Weise schließt sich z. B. die Fassade des Stadtweinhauses in Münster mit dem vorgebauten »Sentenzbogen« und in etwas wilder Häufung der Motive das Ohmsche Haus am Roggenmarkt (Abb. 184) eng an; den gleichen Eindruck machen die Giebel am Schlosse zu Bevern, welches neben Wismar, Gottorp, Güstrow, Hämelscheburg zu den stattlichsten norddeutschen Schloßbauten zählt. Aber diese Voluten am Giebel, diese Steinbeschläge und Quadereinfassungen der Ziegelmauern, diese Pyramiden als Giebelkrönung kommen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts so häufig vor, daß man auch auf heimische Kräfte schließen und ein allmähliches Vorrücken der niederländischen Weise nach Osten annehmen darf. Die Rathäuser von Lübeck und Bremen haben einen mittelalterlichen Kern, welchem in der Renaissanceperiode neue Fassaden vorgebaut wurden. Besonders das in Bremen mit seiner Bogenhalle, seinem bis an das Dach reichenden breiten Erker und dem hohen Giebel darüber (Abb. 180), von Lüder von Bentheim 1608—13 aus-



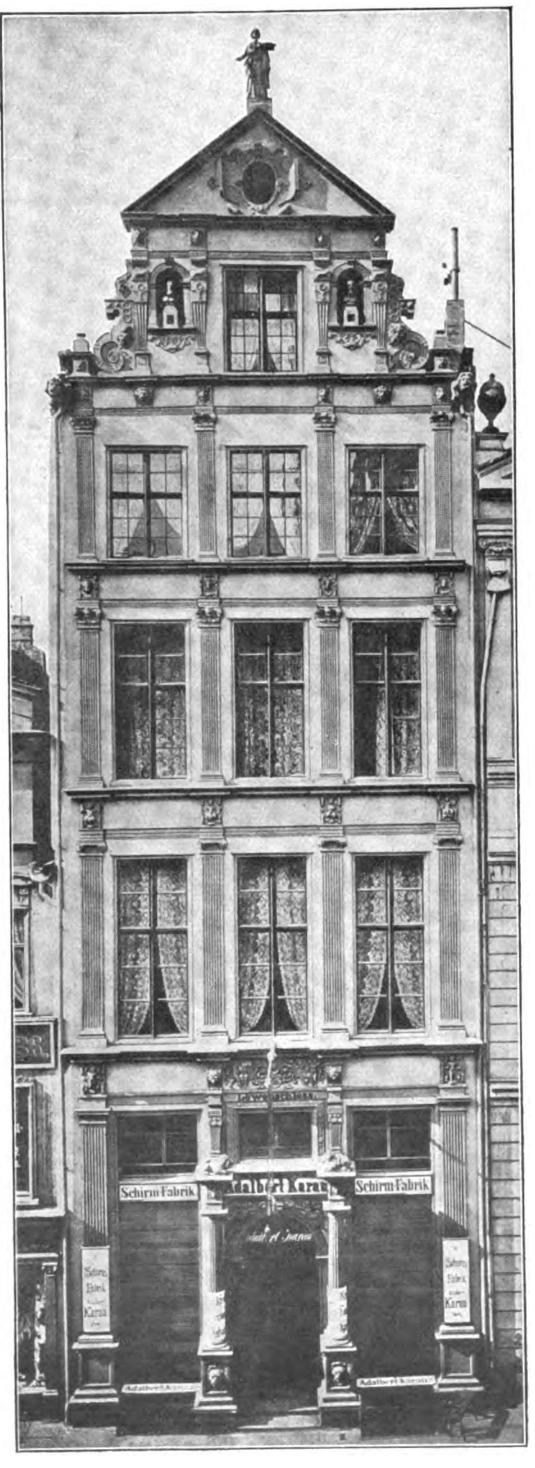
181. Das Baumsche Haus in Danzig



182. Danzig. Zeughaus

geführt, gehört in Betracht des reichen plastischen Schmucks zu den glänzendsten Schöpfungen der Renaissance.

In Danzig gehen holländische und italienische Einflüsse nebeneinander; auf die niederländischen weist die geringe Zahl der Stockwerke und die ganze Dekoration hin. Am stärksten prägen sie sich in der Fassade des Zeughauses (Abb. 182) aus. Der italienische Formenschatz kam hier nicht über Land, sondern über Meer durch den direkten, freundschaftlichen Seeverkehr mit Venedig. Die Formen sind reiner und wohllautender als in irgendeiner anderen deutschen Stadt; mit Recht spricht man von einem »nordischen Venedig«. Die Häuser haben nur geringe Breite, drei Fensterachsen. Um so besser kommt die Höhenentwicklung zur Geltung. Das strengste Beispiel ist das Baumsche Haus, Langgasse 45 (Abb. 181), bei dem kannelierte Pilaster einen Metopenfries tragen, viermal gleichförmig übereinander, Giebel und Dacherker mit olympischen Figuren geschmückt. Eine ziemlich treue Wiederholung bildet das sogenannte Löwenschloß und das stattliche »englische Haus« von doppelter Breite, bei dem die Pilaster durch fünf Geschosse wie auch die Hermen im Giebel gepaart sind. Bei gleichem Aufriß wirkt doch viel heiterer und leichter die Fassade Langgasse 37 von 1563. Hier sind die Pilaster mit Masken, Fruchtgehängen, Schuppen und Trophäen überkleidet, die Brüstungsfelder mit Figuren großen Maßstabes gefüllt. Die drei schulmäßigen »Ordnungen« finden wir dann am Steffenschen Haus von 1609 (Abb. 183),



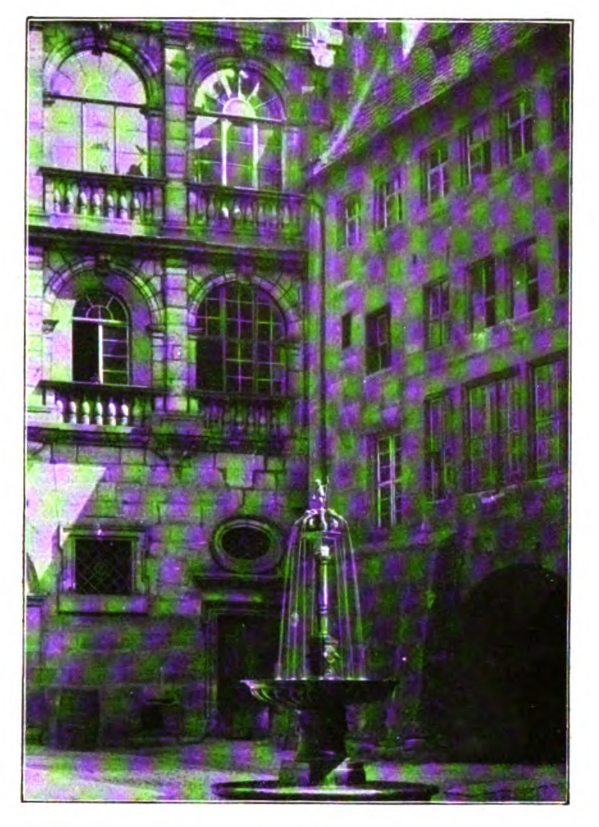
183. Das Steffensche Haus in Danzig

dessen plastischer Schmuck feiner, zurückhaltender ist und das architektonische Feingefühl des Meister Hans Voigt in ein helles Licht setzt. Man kann die Sage verstehen, daß »die ganze Fassade zu Schiff von Italien eingeführt sei«. Eigentlich sind an den sehr tief angelegten Privathäusern Danzigs die sogenannten »Beischläge«, Vorplätze, zu denen man von der Straße auf mehreren Stufen emporsteigt, und die mit Steinschranken oder Metallgittern eingefaßt und mit Bänken versehen sind. Sie entstanden durch die Weinkeller im Souterrain und boten die zierliche Schauterrasse für Besuche und Festlichkeiten, entsprechend dem italienischen »Casino«. Im 18. Jahrhundert wurde dann hier auch öffentlich das vielbeneidete Täßchen Kaffee getrunken.

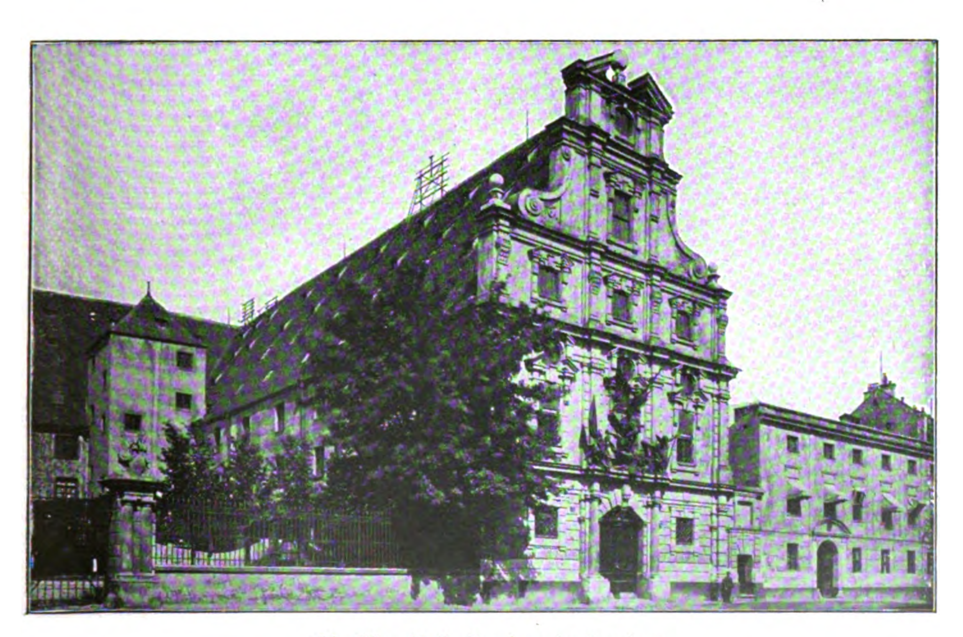
Der Zwiespalt in der Formenbildung verringert sich wieder am Anfange des 17. Jahrhunderts. Auch die aus Italien herübergenommenen Bauglieder und Schmuckteile empfangen eine derbere Gestalt und schließen sich der kräftigen heimischen Dekoration besser an. Ging auch die Naivität verloren, mit welcher in älteren Werken ungleichartige Elemente verbunden wurden, und damit ein großer Teil ihres malerischen Reizes, so zeigt doch die systematische Behandlung der Glieder einen Fortschritt. Auch der Zwiespalt in der persönlichen Bildung der Baumeister schwindet. Die fremden Bau-Intendanten und heimischen Werkleute stehen sich nicht mehr feindselig oder im Verhältnis schroffer Unterordnung gegenüber. Die einheimischen Baumeister erwerben gleichfalls eine umfassende Fachbildung und holen sich selbst in Italien die Belehrung, welche ihnen insbesondere der Anblick der Werke Palladios verschafft. Ein Beispiel dieser strengeren, zugleich einheitlichen Richtung ist die Fassade des Nürnberger Rathauses, das 1616—20 von Jakob Wolff und nach seinem Tode († 1620) von seinem Bruder Hans erbaut wurde. Rustikaquadern an den Ecken, kräftige Trennungsgesimse zwischen den einzelnen Stockwerken, abwechselnd dreieckige und rundgeschweifte



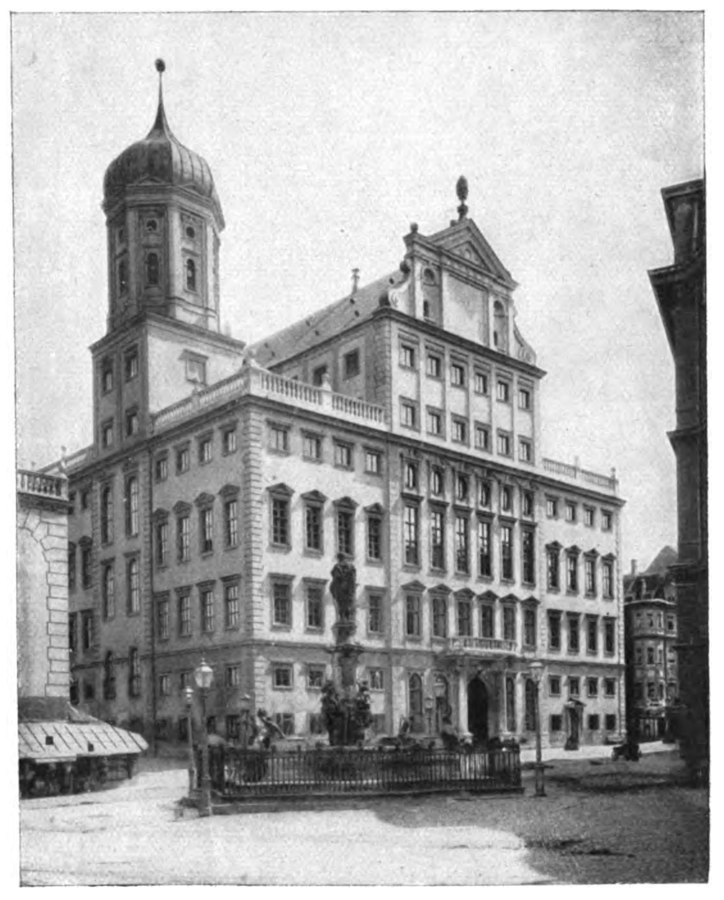
184. Das Ohmsche Haus am Roggenmarkt in Münster (abgebrannt)



185. Vom Ratshof in Nürnberg



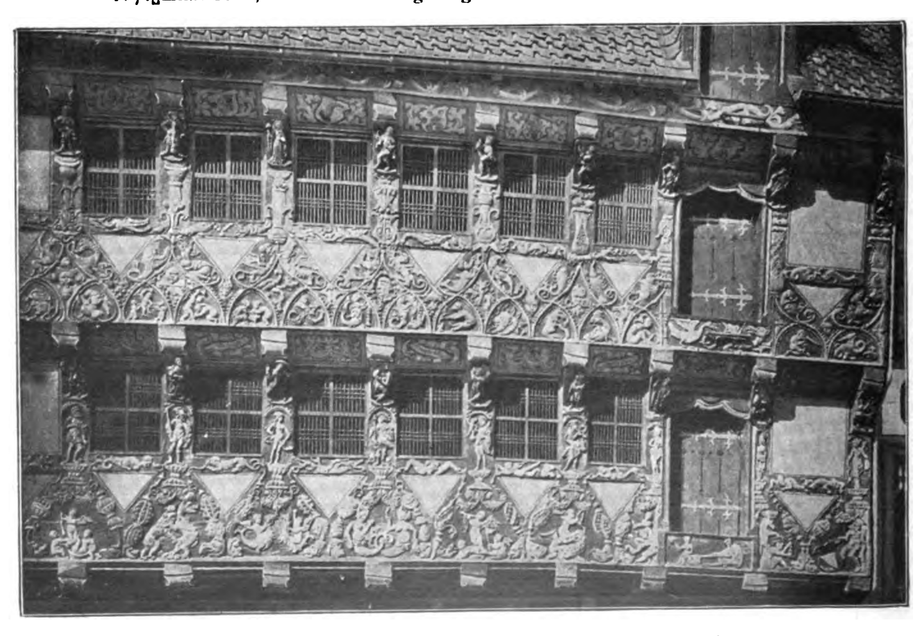
186. Elias Holl, Zeughaus in Augsburg



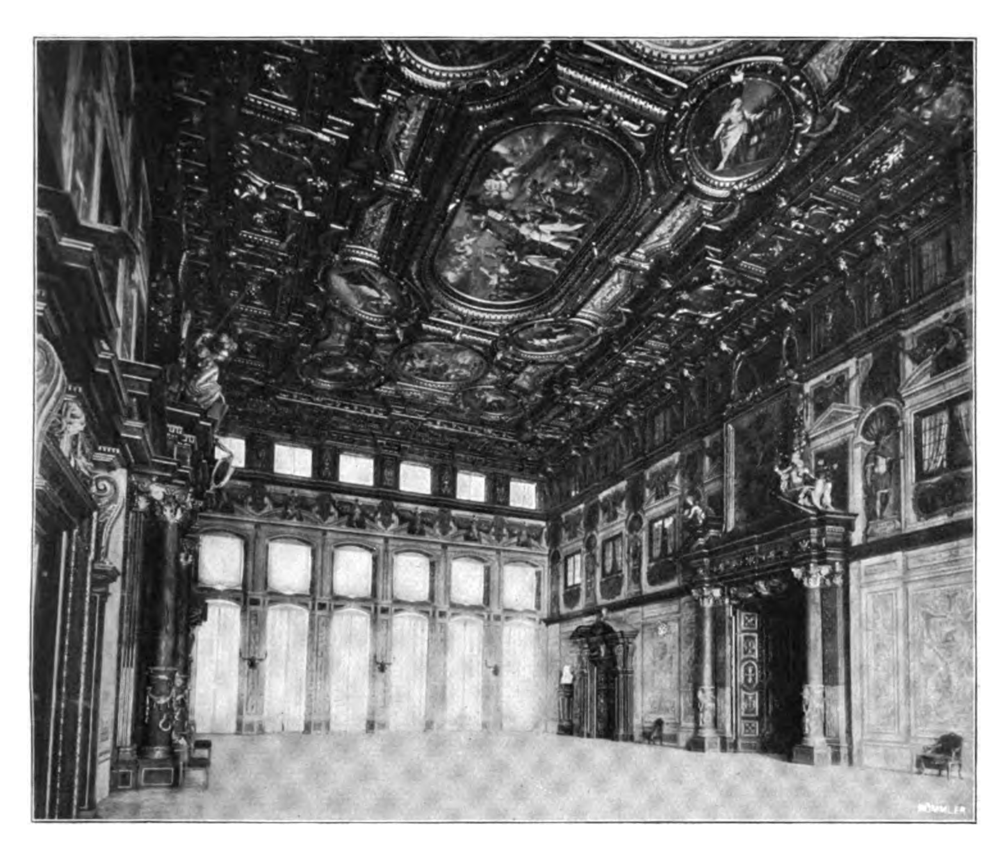
187. Elias Holl, Rathaus zu Augsburg

Giebel über den Fenstern des Hauptgeschosses und ein Kranzgesims auf wuchtigen Konsolen verleihen der Fassade ein schweres aber einfach klares Gepräge. Interessant ist auch die Architektur des Hofes, wo einmal die »römische Ordnung« zur Geltung kommt (Abb. 185).

Zur selben Zeit (1615—20) baute Elias Holl, der sein Leben selbst beschrieben hat, außer dem Zeughause (Abb. 186) das Augsburger Rathaus (Abb. 187). Das Äußere des Baues erscheint streng und verhalten, die inneren Räume dagegen, besonders der große Saal im zweiten Stockwerk (Abb. 189) sind von Matthias Kager und anderen mit glänzender Pracht ausgestattet worden. An den Schmalseiten ziehen sich drei Fensterreihen übereinander hin, den Schmuck der Langseiten bil-

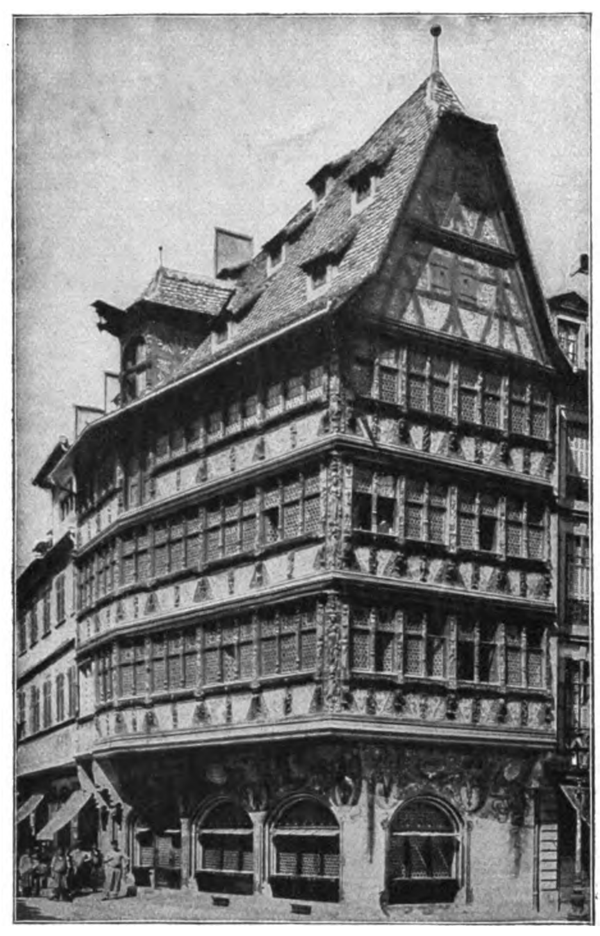


188. Von der Fassade des Demmerschen Hauses in Braunschweig



189. Der goldene Saal im Rathaus in Augsburg

190. Hofbrauhaus in Braunschweig. 1567



191. Das Kammerzellsche Haus in Straßburg

den Nischen und Statuen, das Kranzgesims wird von Konsolen getragen, die Stuckdecke zeigt bemalte Felder. Bemalung und Vergoldung spielen überhaupt in der Dekoration des Saales eine große Rolle. Die Wirksamkeit dieser beiden Architekten Wolff und Elias Holl, denen sich als dritter bedeutender Meister der Erbauer der Wolfenbüttler Marienkirche, Franke gesellt, ist um so wichtiger, als dies die ersten prominenten Künstler seit den Tagen Dürers und Grünewalds sind. Es darf nicht verschwiegen werden, daß der Einfluß der religiösen Kämpfe für Deutschland zunächst eine Erschütterung der Kunstpflege bedeutet. Nicht nur wurden im Namen der neuen Lehre die alten Schnitzaltäre zertrümmert (im Ulmer Münster an einem Morgen elf!), sondern es fehlen auch die neuen großen Aufträge in der Architektur wie in der Plastik und Malerei. Geisteskämpfe sind nie günstig für das Blühen der bildenden Kunst, die einen gesättigten Humus und ruhiges Gleichmaß verlangt. Jetzt am Ende des Jahrhunderts hebt sich die künstlerische Kraft wieder, namentlich in Süddeutschland. Wäre der Dreißigjährige Krieg nicht gekommen, würde der Aspekt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vermutlich glänzend sein. Trotz aller Kriegsstürme ist dann doch noch überraschend viel gebaut worden, namentlich in Süddeutschland.

3. Die **Holzbaukunst** bildet ein besonders anziehendes Kapitel der deutschen Renaissance. An sich ist ja das Balken- und Ständergefüge des Holzhauses gleichgültig gegen Stilformen. Aber die Spätgotik hatte mit großem Geschick das System der überall gebräuchlichen Vorkrakungen benutzt, um die architektonischen Glieder anzubringen und die Balkenköpfe und deren Stützen, die Knaggen, die Zwischenhölzer und Fußbänder, die Streben und Simse in ihrem Sinn umzuarbeiten. Die Renaissance hatte also gewissermaßen leichtes Spiel; sie brauchte nur ihre Zierformen an Stelle der gotischen zu setzen. Den Übergang kann man am besten in den Harzstädten Goßlar (das »Vrusttuch«), Celle (Haus Thielebeul 1522) und Braunschweig (Haus Demmer 1536; Abb. 188) verfolgen, wo ein phantastischer Meister das ganze Holzwerk mit einem Gespinst von Ranken und Figuren überzog. Es ist dieselbe fröhliche Phantasiefülle wie in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians. Auch das Knochenhaueramtshaus in Hildesheim 1529 zeigt einen ähnlichen, doch etwas strengeren Geist. Aber die große Masse folgte dem Wege nüchterner Architektonisierung des Holzes (Abb. 190). Die Steinformen oder doch deren Ersatzmittel greifen Platz.

Die Knaggen werden zu Konsolen, die Füllhölzer zu Schiffskehlen oder doppelten Schnürrollen (Taubändern) umgearbeitet. Das von Ständern und Fußbändern gebildete Dreieck wird mit einer Fächerrosette belegt, die Fensterlatte als Konsolfries gearbeitet, die Eckständer mit eingeschnittenen Säulchen oder Hermen verziert. Das Brüstungsfeld unter dem Fenster wird namentlich in Hildesheim gern mit Vollholz gefüllt und mit Figuren in Flachrelief beschnitten. Ja, der Ehrgeiz der Zimmerer ist so lebendig, daß es manchmal zu völlig durchkomponierten Hausfassaden kommt (Kalandshaus in Alsfeld 1505, Northeimsches Haus in Einbeck 1610, Kromschrödersches Haus in Osnabrück 1579, Salzhaus in Frankfurt a. M. 1600), die den Steinhäusern an Klarheit und Reichtum der Motive und Gliederung nicht nachstehen. Auch Straßburg hatte und hat z. T. noch Hausfassaden (Abb. 191, Haus Kammerzell) und besonders malerische Höfe von klassischem Geschmack. — Daneben her geht aber immer eine mehr zimmermäßige Behandlung des Fachwerks, welche ihren Ruhm mehr in den schönen starken Holzverbindungen, den dicken Balkenlagen, den Kreuzstreben, den Andreaskreuz- und Rautenkreuzfüllungen suchte und höchstens bei Erkern und Dachgaupen besondere »Drücker« aufsetzte (Abb. 192). Die Rhein-, Main-, Neckar- und Weserstädte sind trotz aller Verluste noch reich an solchen Prachtstücken, die in ihrer lebhaften, heiteren und leichten, überaus holzreichen Gliederung den Einfluß welscher Steinfassade kräftig abgelehnt haben.



192. Rathaus in Duderstadt



193. Marienkirche in Wolfenbüttel

4. **Der Kirchenbau.** Im Kirchenbau brachten, wie gesagt, die

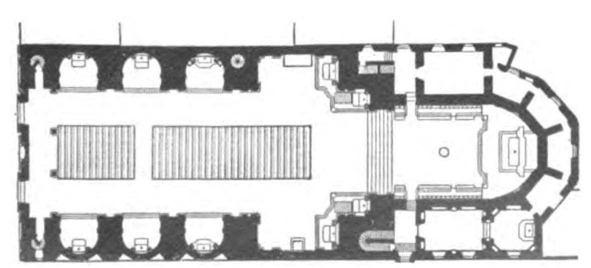


194. Jesuitenkirche in Köln

Glaubenskämpfe zunächst einen fast völligen Stillstand. Und als sich auf beiden Seiten neue Bedürfnisse regten, entstand ein wunderlich verwirrter Zwiespalt des Stils. Nicht, wie man denken sollte, zwischen den beiden streitenden Kirchen, sondern zwischen den sozialen Schichten. Fürsten und Adel bevorzugten — meist im Anschluß an Schloßbauten — die Renaissance. Im Bewußtsein des Volkes blieb die Gotik als wahrer Kirchenstil in Geltung.

Das Nachleben der Gotik. Nichts kann irriger sein als das Vorurteil, daß die Gegenreformation oder die Jesuiten im besonderen an der Verwelschung der deutschen Kunst Schuld tragen. Im Gegenteil. Julius Echter von Mespelbrunn, Fürstbischof von Würzburg († 1617), ein Mann von seltener Deutschheit und Bildung, hat in seinem Sprengel mehr als hundert Kirchen eines nur leicht italienisch angehauchten Stils (»Juliusstil«) gebaut, die noch heut durch Räumigkeit, Formenfülle und Solidität erquicken. Und der Jesuitenorden hat in seiner rheinischen Provinz durch eine große Zahl von Neu- oder Umbauten die Gotik bis weit ins 17. Jahrhundert am Leben erhalten, ja ihr neue Probleme gestellt. Da der Orden zuerst wieder die Volkspredigt pflegte, so war ihm die Einführung von Emporen wichtig. In den Jesuitenkirchen zu Molsheim 1614—17, Aachen 1618—28, Koblenz 1617—26, Köln 1618—29 (Abb. 194) u. a. sind diese einfach zwischen die Stützen (meist Rundpfeiler) gespannt, wo sie, ohne zu drücken, den Innenraum, verglichen mit den leeren spätgotischen Hallen, füllen und beleben. Es ist eine Lösung, die das 19. Jahrhundert erst wieder gewürdigt und fortgebildet hat. Im übrigen sind diese Bauten nicht ängstlich »stilrein«, sondern mit Motiven, Ausstattungen und Schmuckmitteln der Renaissance angenehm durchsetzt.

Auf seiten der Evangelischen ist die Gotik für Stadt- und Landkirchen vielfach, aber ärmlich weitergepflegt und hat sich erst Anfang des 17. Jahrhunderts zu zwei Großbauten von Bedeutung aufgeschwungen. Die Marienkirche in Wolfenbüttel (Abb. 193) 1604—23 von Paul Franke († 1615) ist eine Hallenkirche von »ruhevoll majestätischem Raumgefühl«, aber als Predigtkirche unpraktisch, die Holzemporen liegen hinter den Pfeilern.



195. Michaeliskirche in München. Grundriß



196. Michaeliskirche in München

Die Einzelformen, Maßwerke, Dachgiebelchen erscheinen in arg verknorpelten Mischformen. Die Stadtkirche Bückeburg 1608—15 ist im ganzen eine Nachahmung, die Stützen (korinthische Säulen), die Maßwerke und die turmlose Giebelfassade prächtig in voller Renaissance. Aber auch hier wie sonst ist der Innenbau nicht struktiv durchdacht und das Emporenwesen nicht organisch eingegliedert.

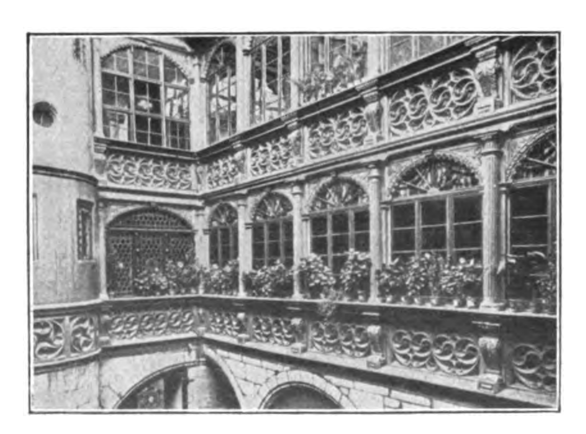
Die reine Renaissance der aristokratischen Gruppe hat eine Entwicklungsreihe, die von den Schloßkapellen ausgeht. Hier waren Emporen schon bei gotischen Doppelkapellen vorgebildet. Die Neuerung bestand nun darin, sie im System der römischen Arkadenhöfe auszuführen, so in Augustusburg 1568—73 von Hieronymus Lotter, dem Leipziger Ratsbaumeister, in Stettin, 1570—77, in Liebenstein und Schmalkalden 1590. Hierher gehört auch die Universitätskirche in Würzburg, 1582—91 von demselben Julius als Erweis höherer Bildung erbaut, innen Emporen und Decke durch die »drei Ordnungen« getragen. Sie wurde nach Einsturz von Petrini (1696) namentlich außen durchgreifend erneuert. Die Nachfolge blieb nicht aus, sie wurde aber beiseite geschoben durch die andere Entwicklungsreihe, die mit der Michaeliskirche in München beginnt (Abb. 195; 1583—88, nach Einsturz östlich erweitert bis 1597, Baumeister Friedrich Sustris und Wendel Ditterlein). Sie ist die erste deutsche Nachahmung der Jesuitenkirche in Rom, doch mit bezeichnenden Änderungen. Weggelassen ist die Vierungskuppel, hinzugefügt das Emporengeschoß über den Seitenkapellen. Als Raumschöpfung ist sie das beste Werk des Jahrhunderts, ein einheitlicher, tonnengewölbter Saal mit ruhigem, verstecktem Oberlicht (Abb. 196). Die Fassade ist noch ganz unsicher wie ein Hausgiebel. Hiervon abhängig sind fast alle Jesuitenkirchen Süddeutschlands (in Augsburg, Regensburg, Ingolstadt, Konstanz usw. 1580—1610) und die pfalzneuburger Gruppe in Neuburg und Eichstätt (1607—47). Aber erst nach dem großen Kriege übte das glänzende Vorbild seine Wirkung in der Breite und Weite.

5. **Skandinavien.** Die Renaissance hat sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts auch in den skandinavischen Ländern eingebürgert, ohne jedoch hier einen besonderen Charakter



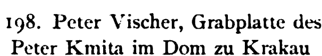
197. Schloß Frederiksborg bei Kopenhagen

zu gewinnen. Die hervorragendste Schöpfung aus der Zeit des kunstliebenden Königs Christian IV. von Dänemark, das Schloß Frederiksborg (Abb. 197), in den Jahren 1602—20 erbaut (nach dem Brande von 1859 wiederhergestellt), zeigt in der Belebung des Ziegelwerkes durch Quadereinfassungen, in den Staffelgiebeln, deren Stufen durch Voluten verdeckt werden, deutlich die holländische Abstammung, welche auch sonst die Bauten »im Stile Christians IV.« bekunden. Neben niederländischen Künstlern haben auch deutsche in Skandinavien Beschäftigung gefunden.

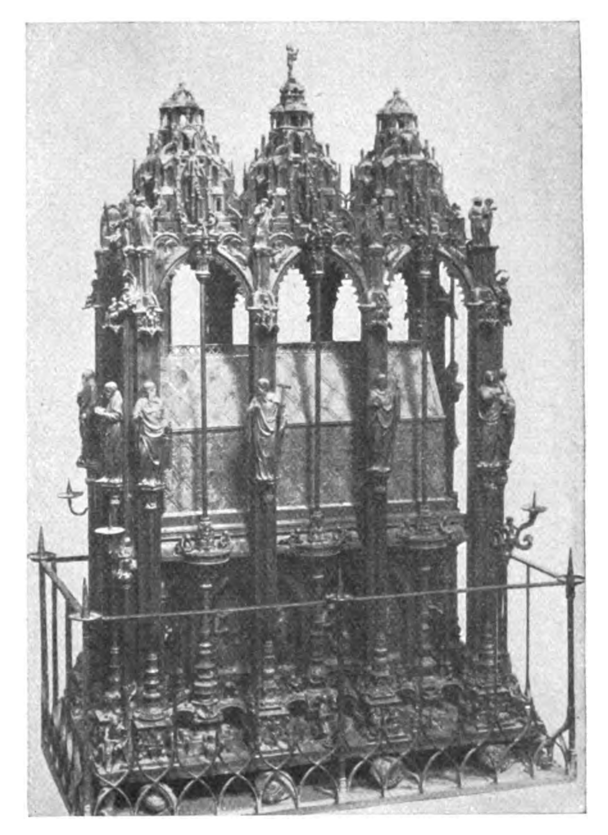


Aus einem Nürnberger Hof. Um 1600





198. Peter Vischer, Grabplatte des Peter Kmita im Dom zu Krakau



199. Peter Vischer, Sebaldusgrab in Nürnberg

2. Die Bildnerei

1. **Peter Vischer und der Erzguß des 16. Jahrhunderts.** Wie wenig das Jahr 1500 sich als Stilgrenze eignet, haben wir oben gesehen. Die meisten der »gotischen« Bildner entfalten ihre beste Kraft erst im neuen Jahrhundert. Auch der tüchtigste unter ihnen, Peter Vischer, gehört nach Alter und Bildung in ihren Kreis. Aber während jene sich mit der Renaissance gar nicht oder nur zaghaft-unglücklich abfanden oder auf selbstgebahnten Pfaden plötzlich endeten, hat Peter Vischer den Stilwechsel aufs glücklichste überstanden und vor allem seinem Material, dem Erz, die führende Stellung im neuen Jahrhundert gesichert. Ja es ist sein persönliches Verdienst, diese Technik aus der handwerklichen Überlieferung zu einer künstlerischen Bedeutung gehoben zu haben, die sie sonst nur noch in Italien erlangt hat.

Peter Vischer (1455—1529) ist der Mittelpunkt jener berühmten Nürnberger Gießhütte, die sein Vater Hermann, ein tüchtiger Handwerker, begründet hatte und die sein Sohn Hans 1549 beschäftigungslos schließen mußte. Sie galt bei vornehmen Reisenden als eine Haupt-Sehenswürdigkeit. Allerdings beruht die damalige und heutige Bewunderung zu einem Teil auf der technischen Vollendung und Sauberkeit des Gusses. Dabei hatte aber der kleine dicke Mann im Schurzfell, wie er sich selbst am Sebaldusgrab dargestellt hat (Abb. 204), ein künstlerisches Empfinden, eine Sicherheit und Reinheit der Formensprache vor allen Zeitgenossen voraus, die ihn vor den gefährlichsten Klippen des Zeitstils bewahrten. Mit



200. Peter Vischer, Apostel am Sebaldusgrab

scharfem Auge faßt er das Leben, aber dem Aufgeregten und Wilden geht er aus dem Wege. Sein Gewandstil ist schon in den Frühwerken einfach, manierlos, und wird es immer mehr, sein selbsterfundenes Flachrelief ist eine geniale Neuerung von höchster Ausdruckskraft (Abb. 201). Vor allem aber bewundernswert ist die Art, wie er eine Aufgabe im ganzen anfaßt, wie er Bildnis, Rahmen, Ornament, Kern und Schale in Verbindung setzt und auf glückliche Gesamtwirkung komponiert, sich niemals an eine Schablone verliert, sondern jedes Werk wieder als neues Problem bearbeitet. Es ist erwiesen, daß er mehrfach nach »Visierungen« anderer Künstler, Katzheimer, Stoß und Riemenschneider, selbst Dürers, arbeitete, aber wie wenig bedeutet für den Plastiker eine Zeichnung! Und in der Ausführung blieb er immer sich selbst treu.

Alle seine Werke sind Grabmäler, teils einfach modellierte Platten, teils Bildnisse in Flach- oder Hochrelief, auch prachtvolle Hochgräber, wie das des Erzbischofs Ernst in Magdeburg von 1495, wo an der Tumba Wappennischen mit zwölf Aposteln unter Baldachinen wechseln. Mit diesen Sachen eroberte er sich die Gunst der Vornehmen und den ganzen Markt in Süd-, Mittel- und Ostdeutschland bis nach Polen hinein. In Bamberg, Erfurt, Merseburg, Meißen, in Berlin, Breslau, Posen und Krakau ist er besonders gut und reich vertreten. Aber auch zahlreiche unbezeugte Bronzeplatten, wie die im Dom zu Naumburg, sind wahrscheinlich aus seiner Hütte hervorgegangen. Stilistisch angesehen bleibt er bis um 1500 den gotischen Formen treu. Ein Teppich mit Ananasmuster und ein mehr oder weniger ausgeführter Rahmen (Abb. 198), zuweilen mit kleinen Figürchen nach Art eines Portals gefüllt, genügen ihm zur Andeutung des Raums. Später wird die Religion über dem Teppich perspektivisch durch das Motiv der Hallenwölbung vertieft (Albrecht der Beherzte in Meißen 1500), und im freieren Rankenwerk des Rahmens erscheinen wie Frühlingsboten Putten, Amoretten und Drolerien (Grabmal der Herzogin Sophie 1504 in Torgau). Durch die einfache Schönheit der Darstellung sind die Doppelgräber Eitel Friedrichs II. von Hohenzollern in Hechingen und Hermanns VIII. von Henneberg in Römhild mit ihren Frauen anziehend.

Einen entscheidenden Sammel- und Wendepunkt seines Schaffens bezeugt nun das Hauptwerk seines Lebens, das Sebaldusgrab (Abb. 199) in Nürnberg 1508—19. Es galt, den silbernen Sarkophag des Lokalheiligen sichtbar und doch gut gesichert aufzustellen in einem Gehäuse, dessen drei Kuppeln das himmlische Jerusalem symbolisieren und damit den Ewigkeitshoffnungen der Beter, die von dieser Reliquie Kraft erflehten, ein bestimmtes Ziel geben. Die Tiefe gehört dem Teufelsspuk, der vor dem goldenen, reinen und brennenden Licht



201. Peter Vischer, Epitaph des Kardinals Friedrich Jagello in Krakau. 1510

der Kerzen flieht; die ruhige Mitte wird von den klassischen Zeugen des Glaubens bewacht. Den Sockel des alten Silbersarges des Heiligen hat Vischer mit vier Reliefs, Wundern des hl. Sebald, geschmückt. Nicht ohne Humor wird z. B. dargestellt, wie der Heilige aus Eiszapfen ein Feuer machte und sich mit seiner Gesellschaft daran wärmt. In reizender Fülle quellen aus der Fußplatte die Sockel des Baldachins, die Kandelabersäulchen und die acht Pfeiler hervor, die sich oben in phantasievollster Weise zu den drei Kuppeln der ewigen Stadt wölben. In halber Höhe stehen daran die zwölf Apostel, halblebensgroß, würdig und charaktervoll, die reinsten, welche die deutsche Kunst bis dahin hervorgebracht hat (Abb. 200). Oben auf Fialen zwölf kleinere Propheten. Damit ist aber dem kirchlichen Ernst genug getan. Als »Bauschmuck« ist dann über alle Glieder, Flächen und Vorsprünge eine in jedem Sinn fabelhafte Welt ausgegossen, die aus Natur, christlicher und antiker Mythologie, Allegorie und Symbolik deutungsreich, scherzhaft und drollig gemischt ist. Götter, Halbgötter, Kentauren, Tritonen, Meerfrauen, Löwen, Mäuschen, Vögel, Delphine wechseln bunt durcheinander, Putten und Amoretten (Abb. 202) kollern und spielen mit jungen Hunden; Zeus, der Vater der Götter und Menschen, thront dazwischen als allzubehaglicher König (Abb. 204), verschämte Meerjungfern halten Leuchterarme, riesige Schnecken unter der Fußplatte scheinen das Gehäuse langsam fortzutragen. »Die feierlichste Erhabenheit und die lieblichste Tollheit...



202. Peter Vischer, Detail vom Sebaldusgrab


203. P. Vischer, Selbstbild am Sebaldusgrab


204. Zeus am Sebaldusgrab


205. P. Labenwolf, Gänsemännchen in Nürnberg

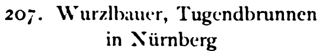
kommen an diesem Denkmal zu ihrem Recht.« Mit spielender Leichtigkeit wird das Widersprechendste vereinigt und zu harmonischer Wirkung gehoben. Uns erscheint dies heute wie ein phantastisches Spiel, jene Zeit aber sprach in seinen Symbolen tiefere Gedanken aus; Welt und Erlösung, Sünde und Sühne, Teufel und Lichtglanz sind wirksam, ähnlich wie in der Flora und Fauna des Waldes, vor dem Dürers Stammeltern auf dem Kupferstich stehen, alles Beziehung, Sinn und Symbol ist. Diese Sprache ist der damaligen Zeit völlig vertraut und bedarf keines Kommentars. Bloß gefabelt und gespielt wird weder in Bronze noch im Bild. — Übrigens hatten von Vischers fünf Söhnen Hermann († 1516) und Peter († 1528), der um 1505 »Kunst halb« in Italien gewesen war, starken Anteil an der Ausführung des Einzelnen und steuerten wesentlich die Renaissanceformen bei. Aber ebenso sicher ist, daß der Alte die Leitung des Ganzen in sicherer Hand hielt, wie er sich auch als Meister in seiner biederen Arbeitstracht daran verewigt hat (Abb. 203).

Schmerzlich vermissen wir unter den Aufgaben und Denkmälern der deutschen Bildnerei des Mittelalters die große Gestaltung des Kaisergrabes. Der eindrucksvolle Katafalk wird erst von Friedrich III. in Wien bestellt. Nun aber plant Kaiser Maximilian für sich eine marmorne und bronzene Unsterblichkeit in der Form der Totenmesse im Beisein seiner erlauchten Ahnen.


206. Peter Vischer, Tucherepitaph. Regensburg, Dom. 1521

40 Riesenfiguren der Vorfahren sollen die Fackeln bei dieser Totenfeier tragen. Zwei Ritterkönige, Artur (Tafel VIII) und Theoderich, wurden von Vischer 1516 gegossen, die sich vor den andern Figuren durch freie, bewegliche Haltung auszeichnen, übrigens auch noch den eignen, man möchte sagen plateresken Mischstil bewahren. Stärker und reiner erscheinen die neuen Formen bei den letzten Grabmälern, wo die Rahmen und





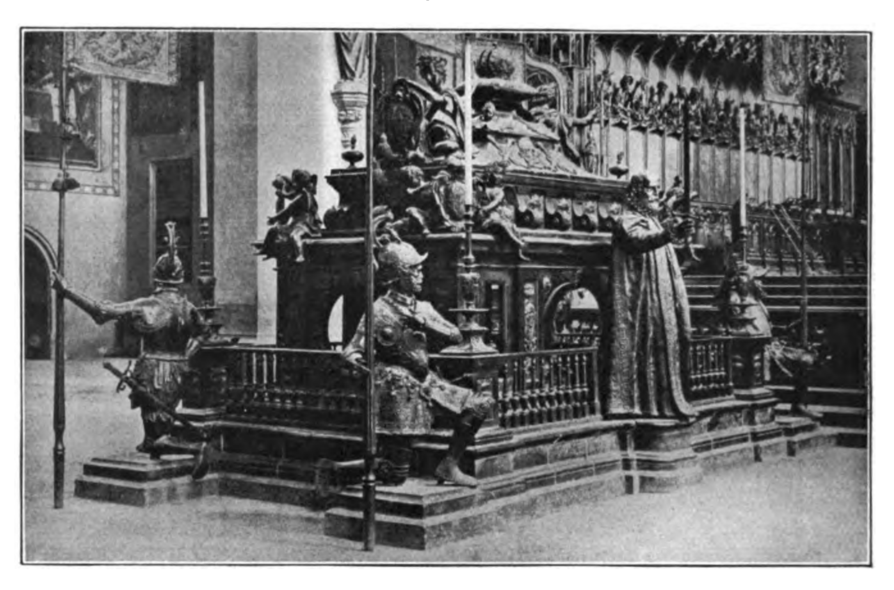
207. Wurzlbauer, Tugendbrunnen in Nürnberg



208. A. de Vries, Herkulesbrunnen in Augsburg. 1602

Hintergründe mit Pilastern, Gebälken, Tonnengewölben und Bauperspektiven bestritten werden. Auch kann man beobachten, daß (wie anderwärts schon S. 52) statt des Bildnisses oder damit verbunden das religiöse Andachtsbild auftritt. So an dem Tucherepitaph (1521) im Dom zu Regensburg (Abb. 206) und am Eyssenschen in St. Ägidien zu Nürnberg. Ein großes Prachtgitter in reiner Renaissance für die Fuggerkapelle in Augsburg, 1513 bestellt, 1540 im Nürnberger Rathaus aufgestellt, ist leider im Anfang des 19. Jahrhunderts eingeschmolzen worden und nur nach Zeichnungen zu würdigen.

Von den Söhnen war Peter d. J., der noch vor dem Vater starb, fraglos der begabteste und erfindungsreichste. Ihm fielen schon selbständig die Grabmäler Albrechts von Mainz in Aschaffenburg 1525 und Friedrichs des Weisen in Wittenberg 1527 zu. Ihm verdanken wir die ersten deutschen Denkmünzen und Plaketten (z. B. Orpheus und Eurydike) und zwei schöne Tintenfässer mit einer Nackten neben einem Totenkopf; es sind Werke von reinem Formenadel. Hans führte 1529 die Gießhütte weiter, aus der noch einige Grabmäler (Johannes des Beständigen in Wittenberg 1534, das Doppelgrab Johann Ciceros und Joachims 1539 in Berlin, des Bischofs von Lindenau 1540 in Merseburg), und einige Kleinwerke wie der bogenschießende Apollo vom Ratsbrunnen in Nürnberg (1534) hervorgingen. Man



209. Kaiser Ludwig-Mausoleum in der Frauenkirche zu München

weiß nicht, wodurch er die Gunst des Publikums verlor. — Die Nachfolger und Erben des Nürnberger Ruhms sind nicht eben sehr fruchtbar. Pankraz Labenwolf schuf nur einige Brunnen, den im großen Ratshof 1549 mit vier Seepferdchen und dem Christusknaben auf schlanker Säule, das reizende, echt volkstümliche »Gänsemännchen« (Abb. 205) bei der Frauenkirche (1557) und ein Gegenstück, den Dudelsackbläser, der jedoch erst 1870 nach dem Holzmodell gegossen und vor dem Dürerhaus aufgestellt ist. Benedikt Wurzlbauer verdanken wir den effektvollen Tugendbrunnen 1589 (Abb. 207). Der Aufbau an einem dreimal abgesetzten Rundpfeiler ist sehr reich; unten stehen sechs Tugenden, die siebente, Justitia, zu oberst, dazwischen sechs blasende Knäbchen als Schildhalter. Die Wirkung wird vervielfältigt durch das Kreuzfeuer kleiner und dünner Strahlen, die aus den Trompeten der Knaben, den Brüsten der Frauen und im Gegenspiel aus Löwenmasken der Brüstungspfeiler kommen. Die Weiterbildung der großen Brunnenwerke haben wir in München und Augsburg zu verfolgen.

Zunächst fielen größere Aufgaben noch der Grabmalkunst zu. Kaiser Maximilian hatte die Künstler seiner Zeit nur als Illustratoren seiner Ritterdichtungen (Freydank, Theuerdank, Weißkuning) beschäftigt; sein Grabdenkmal in der Hofkirche zu Innsbruck sollte aber ein Weltwunder der Plastik werden. Denn die Idee, Verherrlichung des Rittertums und ein Totenamt der Ahnen, war neu, weltlich gedacht und riesenmäßig: ein Marmorsarg mit 24 Reliefs aus dem Leben des Kaisers, an den Ecken vier Bronzetugenden, oben der kniende Kaiser, ringsum 40 seiner Vorfahren überlebensgroß in Erz gegossen. Aber wie der Plan vom gelehrten Peutinger erdacht, von verschiedenen Malern (Gilg Sesselschreiber, Christoph Amberger, Jörg Kolderer) einzeln gezeichnet und wieder die Einzelfiguren an verschiedene und wechselnde Gießer, die Brüder Löffler und Godl, seit 1510 in eigener Hütte zu Mülau verteilt wurden, so zog sich die Arbeit nach seinem Tode endlos (1508—84) hin, bis 1562 Alexander Colin die Marmorarbeit, den Guß der Tugenden und schließlich auch den des betenden Kaisers (1582—84) vollbrachte. Das Ergebnis ist immerhin imposant genug. Die monumentale Garde der Riesenfiguren muß einst im Fackellicht der nächtlichen Feier gewaltig gewirkt haben. Nie wieder hat der deutschen Plastik jener Zeit ein solcher Reichtum edelsten





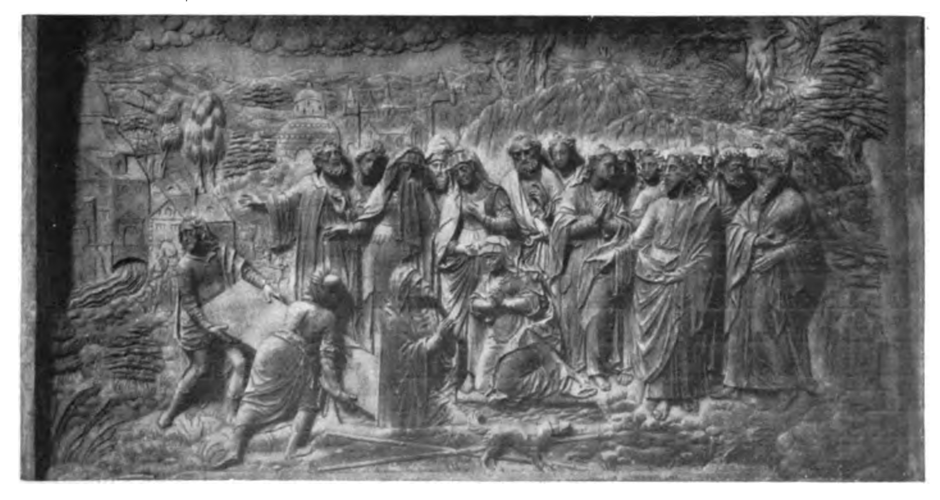
210. H. Gerhard, S. Michael.
München, Michaelskirche



211. Sockel der Mariensäule
in München

Materials zur Verfügung gestanden. — Auch in Freiberg sammelte sich Künstlervolk aus allen Landen, als es sich um das figurenreiche Marmorgrab für Kurfürst Moritz (1564—89) und die bronzene Ahnengalerie der Wettiner im Chor des Domes handelte.

In München wurde unter Wilhelm V. und Maximilian I. der Erzguß fast allein für monumentale Werke herangezogen und Peter Witte ([Candid] † 1628), ein universaler Schüler Vasaris, lenkt als erfindender Genius die flämisch-italienische Künstlerkolonie, die sich in die Ausführung teilte. Dazu gehörten in erster Linie Hubert Gerhard aus Herzogenbusch und Hans Krumper aus Weilheim als Modelleur, in zweiter Carlo Pellagio, Martin und Dionys Frey, Bartel Wenglein als Gießer. Doch ist ihr Anteil im einzelnen immer noch strittig und unsicher. Von einem Grabmal Wilhelms V., das nicht zur Vollendung kam, stammt ein edler Kruzifix mit Maria und Magdalena in S. Michael und



212. Auferweckung des Lazarus. S. Anna. Augsburg



213. P. Flötner, Plakette. Caritas

die vier geharnischten Fahnenhalter am Ludwigsmausoleum in der Frauenkirche (Abb. 200), das 1622 über dem Marmorbild des Kaisers (S. 66) errichtet und mit den Standbildern Wilhelms IV. und Albrechts V. geschmückt wurde. Von Gerhard modelliert ist der hl. Michael an der Michaeliskirche (Abb. 210), ein schwungvolles Werk, woran »die tänzelnde Mühelosigkeit des Überwindens mit dem qualvollen Unterliegen« in wirkungsvollen Gegensatz gebracht ist; von Hans Krumper die ebenfalls reich bewegte Madonna als Schutzgöttin Bayerns und die allegorischen Frauen auf dem Portalgiebel an der alten Residenz (1665); von ihm auch eine ursprüngliche Brunnenfigur, die Bavaria im Hofgarten, eine schlanke, derbe Schönheit, mit allerhand bayerischen Symbolen behangen. Von G. Mair ist der äußerst reizvolle Perseusbrunnen im Grottenhof der Residenz modelliert, wozu Cellinis Perseus in Florenz als Vorbild diente. Der Schöpfer des dritten großen Brunnens, des Wittelsbachers Brunnens im Brunnenhof, ist unbekannt; die Anlage ist reich und malerisch gebaut, der Hauptschmuck (vier bayerische Flüsse, vier Elemente) auf den Rand verlegt, in der Mitte Otto von Wittelsbach. Unsicher ist auch der Künstler der Mariensäule, die den Sieg am Weißen Berge (1621) verherrlichen sollte, aber erst 1638 vollendet wurde. Trefflich gelang der Sockel mit vier kämpfenden, behelmten Flügelknaben (Abb. 211), die den Sieg über Pest, Krieg, Hunger und Ketzerei darstellen sollen, eine rührend naive Symbolik der Atmosphäre des Dreißigjährigen Krieges. Auch die drei großen Augsburger Brunnenwerke (1589—1602) sind von den Münchner Romanisten inspiriert, der Augustusbrunnen von H. Gerhard (auf hoher Ziersäule der erhabene, etwas theatralische Stadtgründer, auf dem Rand in prächtigen Nacktfiguren die vier Flüsse des Stadtgebiets), von Adrian de Vries der einfache Merkurbrunnen und der reichere Herkulesbrunnen (Abb. 208), an dessen Sockel vier schöne Wasserfrauen, vier boshafte Knaben mit Gänsen, vier Jünglingsbüsten mit Fischen und Muscheln alle Möglichkeiten für springende Wasserstrahlen darbieten. Auch der Neptunsbrunnen in Danzig (1620) stammt von Vries, der überhaupt von Prag aus, wo er als Hofbildner Rudolfs II. lebte († 1627), eine weitreichende Tätigkeit für Bückeburg (Taufbecken, Raub der Proserpina, Aktäon), Braunschweig (Statuette Herzog Heinrichs), Breslau (Vincentiustafeln) und Stadthagen (Grabmal des Fürsten Ernst von Schauenburg) entfaltete und in Bildnisbüsten lebensvolle Gestaltung erreichte.

2. **Stein- und Holzbildner.** Der Erzguß bleibt den fürstlichen Auftraggebern und reichen Kommunen vorbehalten. Es war aber das Vorrecht dieser Epoche, tief in das Bürgerhaus einzugreifen und mehr noch als bei der Spätgotik den Hausrat des Alltags, den Schmuck der Tafel und Gelehrtentische innig zu durchdringen. Zu dem Lieblingsmaterial des vorigen Jahrhunderts, dem Holz, tritt nun wieder der Stein, und zwar nicht nur beim monumentalen Grabmal. Namentlich der fettige und subtile Speckstein wird bei Altartafeln und kleinen Reliefs gern verwandt. In erster Linie steht hier die Familie Daucher in Augsburg. Der Vater Adolf führte nach Dürers Entwürfen den Schmuck der Fuggerkapelle in St. Anna aus (1512), vier Nischen der Orgelwand mit Grabmälern und Reliefs (Philisterschlacht, Auferstehung der Toten, Wappen). Die Umsetzung der

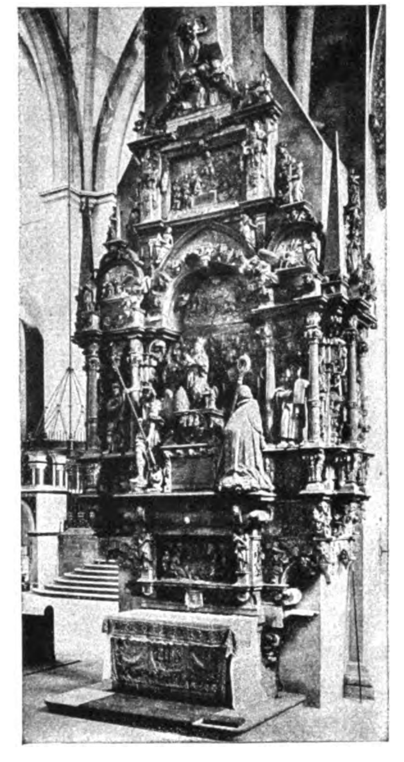


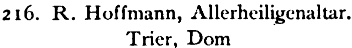
214. Epitaph Greiffenklau. Trier, Dom



215. Hl. Grab aus der Liebfrauenkirche. Provinzialmuseum Trier

Zeichnung in ganz flaches Relief ist nicht völlig geraten, der Eindruck bleibt steif, vornehm, ja ärmlich gegen die Fülle und Kraft der Spätgotik. Lebendiger sind die Halbfiguren in Holz, Propheten und Sibyllen (15 davon in Berlin) vom Chorgestühl. Der Altar ist verschwunden, doch gibt eine Nachbildung desselben von Dauchers Hand in Annaberg (1522) eine Vorstellung. Der Sohn Hans Daucher (1514—37) ist selbstschöpferisch und ganz meisterhaft in malerischem Flachrelief (Parisurteil in Wien, Wettkampf zwischen Dürer und Spengler vor Kaiser Max in Berlin), wie denn überhaupt das figurenreiche, erzählende Relief mit feinem antikischen Gewandstil und tiefer Landschaft hier und überall die anziehendsten Schöpfungen hervorbringt (Abb. 212). Loy Hering († 1554) in Eichstätt, ein Schüler Beierlins (S. 57), hat in einigen ergreifenden Frühwerken (Sitzbild des hl. Willibald, Kruzifix 1514 in Eichstätt) den Stil seines großen Lehrers ins Weiche und Reinliche umgebogen, dann aber ein vorbildliches Grabmal der Vornehmen geschaffen: eine Ädikula mit reich ornamentierten Pilastern, darin meist kniende Figuren vor einem Andachtsbild, wobei er gern bei Dürers Stichen Anleihen macht; und mit solchen Werken hat er Franken, Schwaben und deren Grenzen versorgt. Umgekehrt ist der erfindungsreichste Kopf des Jahrhunderts, Peter Flötner (1522—46) in Nürnberg, über Kleinwerke nicht hinausgekommen, anmutige Buchsfiguren, Bronze- und Bleiplaketten, Schaumünzen u. dgl. (Abb. 213), womit er, meist in größeren Reihen (Tugenden, Jahreszeiten, Sinne, Musen usw.) den weltlichen Bilderkreis der Renaissance für lange Zeit festgelegt hat. Mit seinen runden, wohllautenden, leichtflüssigen Formen hat er jedenfalls das meiste getan, um die harte und eckige Gotik zu entwurzeln und neue Begriffe von Schönheit einzubürgern. Ein anderer Bahnbrecher war schon oben erwähnt. Es ist Konrad Meyt aus Worms, von dem wir in Deutschland nur einige kleine Figuren und lebensfrische Büsten besitzen (in München, Gotha, Wien, Berlin). Die beiden Figuren Adam und Eva aus Buchsbaumholz in Gotha sind eine köstliche Probe der subtilsten Detailbehandlung in fließenden, harmonischen Formen,





216. R. Hoffmann, Allerheiligenaltar. Trier, Dom



217. Joh. Sigensis, Liebfrauensakristei in Trier

reich belebt in der Oberfläche, zierlich und pretiös in der Behandlung des Dekorativen, namentlich der Haare, lebendig in Ausdruck und Haltung. Die kleinen Büsten (Berlin, Wien, Windsor) besitzen trotz des kleinen Maßstabs eine überraschende Monumentalität und Würde, dabei jedoch eine natürliche Frische der Bewegung. Es ist ein Jammer, daß dieser hochbegabte Rheinländer früh der deutschen Kunst entzogen und nach Mecheln berufen wurde, wo er für Margarete von Österreich die schönen Grabfiguren in Brou gearbeitet hat. Es ist ein ähnlicher Verlust wie Holbeins Weggang nach England, doppelt schmerzlich in einem Augenblick, in dem der deutschen Kunst so viele Künstler durch den Tod geraubt wurden.

Ganz ausgezeichnete Kräfte wirkten in Trier zusammen, um eine Plastik von reizvoller Eigenart zu zeitigen. Wir sahen oben, daß die Fäden der Backofenschule von Mainz herüberspielten. Denn wir finden in den Epitaphaltären des Doms dieselben empfindsamen Passionsgruppen, in der Umrahmung aber eine sichere, ausgeglichene Renaissance, etwas grob noch beim Epitaph des Domherrn Otto v. Breitbach (1523) mit einer wundervollen Pietà, ganz fein und geschmackvoll bei dem des Erzbischofs Richard v. Greiffenklau 1525—27 (Abb. 214) mit einer edlen Kreuzigung. Es folgt ein Werk allerersten Ranges für Deutschland, das hl. Grab aus der Liebfrauenkirche (Abb. 215) im Provinzial-Museum von 1531, eine würdig feierliche Figurengruppe voll Hoheit und Ruhe in einem streng römischen Torbau. Man hat hier an den späteren Stil Franz' I. erinnert, aber es ist die Frage, ob von den verwandten Denkmälern Frankreichs damals schon irgendeins fertig oder nur begonnen war. Die elegante Haltung, die Tracht und Erscheinung der Freifiguren liegen allerdings mehr in der französischen als in der deutschen Linie. Ähnliche Rätsel gibt das schönste aller damaligen Grabmäler, des Erzbischofs Joh. v. Metzenhausen auf

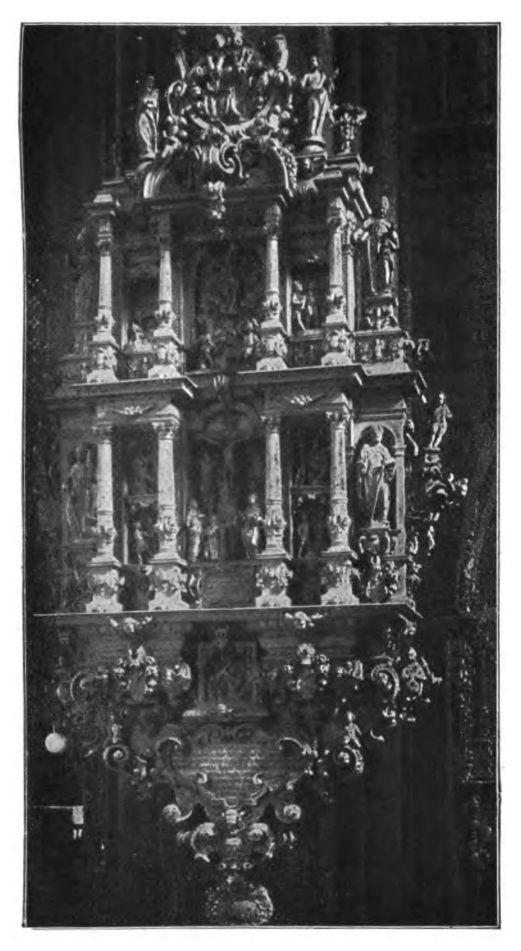
(1542). Der Aufbau in ganz reinen Verhältnissen, mit dem Standbild in der Mitte und den beiden Hauptaposteln in den Seitennischen, erinnert an das venezianische Schema. Das Ornament ist zierlich lombardisch. Spielende Äffchen erinnern an das Sebaldusgrab, Delphinreiter an Adolf Daucher, und der Gewandstil wie die geschwungene Haltung ist noch stark gotisierend, namentlich in den kleinen Krönungsfiguren. Eine solche Mischung von Stilelementen zu einer ganz klaren Gesamtwirkung läßt auf einen vielgewanderten, aber deutsch gesinnten Meister schließen. Um diese großen Denkmäler herum liegen noch manche interessante kleinere. Und wie vieles vom Besten ist zugrunde gegangen! Im Epitaph des Domkantors Johann Sigensis (Abb. 217) von 1564 finden wir ein Werk unerwarteter Eigenart und ersten Ranges. Die Halbfigur reckt sich mit lebendiger Frische und natürlicher Bewegung aus der Rampe herauf, der Renaissancerahmen ist üppig verschnörkelt, prächtig sitzt die Inschrifttafel in reicher Doppelrahmung unter dem Porträt. Auch der Meister dieses Epitaphs ist unbekannt. Dagegen sammelt sich ein reiches Werk auf den Künstler, der die Trierer Plastik im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts beherrscht, auf Ruprecht Hofmann (tätig 1570 bis 1614). Er begann mit der Domkanzel, welche in ihrer plastischen Ausstattung (Werke der Barmherzigkeit) die erste Stelle in ihrer Gattung beanspruchen darf. Hier ist der kräftige volkstümliche Stil Adam Krafts erneuert und mit der neuen malerischen Raumtiefe zu trefflicher Wirkung gepaart, am Schaft die neun Musen, am Sockel die vier Evangelisten, am Aufgang die Bergpredigt. Es folgen nun zahlreiche Epitaphaltäre (Abb. 216), eine spezifisch trierische Form des Prälatengrabes, im Dom, in Liebfrauen und St. Gangolf, wobei wir das prächtige Schauspiel verfolgen, wie die zierliche und oft phantastische Architektur immer mehr von der Plastik überwuchert und übertönt wird; der alte Spieltrieb der Spätgotik bricht da wieder auf, die Wucherung als solche erscheint als kostbares Lebensmoment, all dies aber in den Grenzen klarer, gerahmter Flächen und Grenzen. Die letzten Werke, wie der Allerheiligen-(Metternich-)Altar im Dom 1614 und der Hauptaltar in Clüsserath 1622 sind wie gotische Portalzyklen zu wahren Lehrgedichten christlicher Schulweisheit geworden. Eine ganz andere Welt offenbart das Marmorsargbild des Domherrn Karl von Metternich († 1636; Abb. 218),



218. Epitaph Metternich. Trier. Liebfrauen



219. Adr. de Vries, Büste Rudolphs II. Wien



220. Gerh. Gröninger, Dorgelof-Epitaph. Dom. Münster, 1625

ein frühes Beispiel der barocken, figuralen Plastik, die auf das Gehäuse verzichtet und in der großen, einmaligen Figur des Toten das Pathos der Ewigkeit spiegelt.

3. **Die Spätrenaissance.** Ähnlich wie in Trier verläuft die Entwicklung überall. Die italienischen Einwirkungen treten seit 1550 immer mehr zurück, dafür treten die niederländischen hie und da in den Vordergrund, doch nicht so sehr, daß sie eine kräftige Eindeutschung gehindert hätten. Wenn wir uns nämlich nicht bloß an die bekannten, vielgenannten fürstlichen Denkmäler halten, sondern die große Masse im Kreis der bürgerlichen Plastik aufsuchen, so finden wir bis um 1600 einen recht anmutigen, gemeindeutschen Stil, der sich durch einen tüchtigen Schuß Gotik von der glatten und oft so leeren Formensprache des Bronzegusses vorteilhaft abhebt. Er ist im Norden vielleicht noch eigenständiger und ausdrucksvoller als im Süden und im kleinfigurigen Relief geschickter als in Sachen großen Maßstabes. Wir meinen damit jene unübersehbare Fülle von Arbeit, die damals im Bauschmuck, an Erkern, Türen, Giebeln, an Brunnen, Grabmälern, Altären und jeder Art von Möbeln geleistet wurde. Allgemein ist die Neigung, die großen, reinen Linien des Architekturrahmens durch Überfüllung aufzulösen. Förmliche Ungetüme von Altar- und Grabmalbauten treten seit 1580 immer häufiger auf, und mit zirka 1600 wird die Wendung zum überladenen, wilden Vorbarock des »Ohren- und Knorpelstils« entschieden. Die frühere allgemeine Geringschätzung der ganzen Epoche weicht heute einer unbefangenen und ungezwungenen Würdigung. Wir lernen einzelne Meister schätzen, die sich an künstlerischer Bedeutung den manierierten Spätgotikern ruhig an die Seite stellen können.

In fürstlichen Kreisen bevorzugte man die romanisierenden **Niederländer.** An erster Stelle steht Alexander Colin aus Mecheln (1529—1612), der 1558 zur Ausführung des Bauschmucks am Ott-Heinrichsbau in Heidelberg (S. 105) berufen wurde, dann (1564) nach Innsbruck übersiedelte, um das Maximiliansgrab (S. 128) zu vollenden. Daneben hat er viele Aufträge in Altären, Grabmälern, Brunnen u. dgl. erledigt (Grab der Philippine Welser, ihrer Mutter und ihres Gemahls in der Hofkirche zu Innsbruck, Kaisergräber im Dom zu Prag). Besonders reif sind seine Marmorreliefs am Maximiliansgrab, reiche Menschenmassen in tiefer Landschaft. Sonst trägt er eine mittelschlächtige, lebendige, manierlose Schönheit ohne Eigenstärke vor. Eine ähnliche Rolle spielte im Norden Cornelius Floris, der als Schöpfer der ungemein reich und originell angelegten Fürstengruft in Emden mit dem Grab Ennos II. 1548 gilt, der dann 1555 den pompösen Katafalk des Königs Friedrich I. im Dom zu Schleswig schuf und durch einen Schüler Henrich Hagart das Grabmal des Friesenhäuptlings Edo

Wiemken in Jever 1564 beeinflußte. Adrian de Vries (Abb. 219) wurde durch den Grafen Ernst von Lippe von Freiberg (S. 131) nach Stadthagen zur plastischen Ausschmückung des Mausoleums (Sarkophag mit der Auferstehung Christi in mehrfarbigem Marmor und Bronze 1618) herangezogen. Und andere minder bekannte Niederländer sind nach Danzig, Königsberg, ja nach Schlesien gezogen worden. Aber alles in allem ist dies nur eine glänzende Oberschicht.

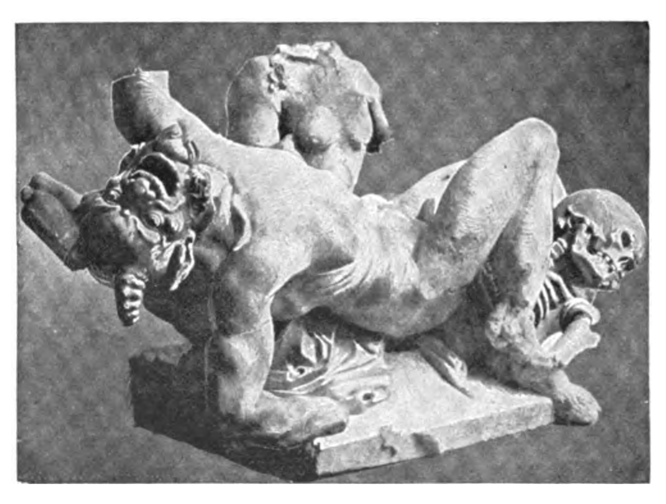


221. Joh. Degeler, Altar in St. Ulrich. Augsburg, 1607

Neben diesen Niederländern haben wir aber auch eine Reihe tüchtiger einheimischer Kräfte. In Magdeburg z. B. finden wir einen feinfühligen und geistvollen Meister, Chr. Kapup († 1597), den Schöpfer der Domkanzel, dessen Werkstatt von Bastian Ertle aus Überlingen mit großen, phantasievollen Grabmälern bis gegen 1630 fortgeführt wurde. Westfalen wird in der ganzen Zeit von den Brüdern Gröninger, Heinrich und Gerhardt († 1652) zuerst von Paderborn, dann von Münster aus beherrscht. Die Werke beider, zumal Gerhardts, der die ganze Ausstattung des Münsterer Doms besorgte (Abb. 220), sind Zeugnisse eines leidenschaftlichen Fleißes und eines leichtschaffenden, übermütigen Kraftgefühls, dem die schöne Linie und das edle Maß unter den Händen zerrinnt, um krausen, brodelnden, übertriebenen Formen Platz zu machen. Aus dieser Schule ging Jeremias Sutel († 1632) hervor, der das nüchternere, protestantische Hannover mit seinen Grabmälern versorgte. Vergröbert, nur noch dekorativ wirksam lebte sein Stil in Peter Köster († 1669), dem Meister des Leibnizhauses in Hannover, fort. In Schlesien und Sachsen, in Brandenburg und Pommern, am lebhaftesten in den reichen, durch den großen Krieg wenig berührten Seestädten Lübeck, Danzig, Königsberg, überall treffen wir auf die gleiche Entwicklung, die gleiche Stufenfolge des zierlichen, naiven, etwas trockenen Italienismus der glattschönen leichten niederländischen Manier und des kräftigen Vorbarock, das der Vorbote einer zu neuen Formen drängenden Zeit ist. Es gehört zum Glück zu den alten Geschichtsmärchen, daß die Kunst

während des 30jährigen Krieges wie mit einem Schlage stillgestanden hätte. Sie ist in allen festen Plätzen und in verschonten Landschaften so tätig wie zuvor geblieben, aber freilich in einer Erstarrung oder wachsenden Verwilderung, daß der Knorpelstil von 1620 fast unversehrt um 1650 wieder aufwacht und um sich greift. Bezeichnende Beispiele dafür bieten Hans Gutewerdts großer Schnitzaltar in Kappeln 1641 und das Grabmal Augusts von Lauenburg im Dom zu Ratzeburg 1649.

In Süddeutschland ist anscheinend Schwaben und die Bodenseegegend der kräftigste und fruchtbarste Boden. Um nur das Bezeichnendste zu nennen, so schuf Jörg Zürn in Überlingen (1603—34) eine manieriert kräftige und schwungvolle Ausstattung des Münsters. In Augsburg betätigte sich Joh. Degeler mit Kanzeln und Riesenaltären (1604—08; Abb. 221). Es sind »bemalte Holzbauten mit großen plastischen Gruppen im Mittelfelde und Einzelstatuen an allen Ecken und Enden, eine undisziplinierte Häufung aus dem Handgelenk geschleuderter Formen, aber von bedeutender rhythmischer Kraft; trotz der grundverschiedenen Detailformen steckt in ihnen noch soviel geheime Spätgotik, daß es scheint, als habe die Architektur nur auf diese Ergänzung gewartet!« Dieses Urteil Dehios trifft den Kern der Bewegung. Die Kunstgesinnung eines Stoß, Riemenschneider und Backofen, durch die neuen Formen der Ausländer eine lange Zeit verschüchtert und gelähmt, brach naturwüchsig wieder durch und war auf dem besten Wege, die fremde Hülle aufzuzehren und zu überwuchern. Wenn der Verlust der guten alten Tugenden und die Verkümmerung der neuen fremden zu einem unruhigen Zwiespalt geführt und den Sinn für plastische Aufgaben und Wirkungen großen Stils ein wenig getrübt hat, so war doch der Boden für das echte Barock geebnet (Abb. 222).



222. Alabastergruppe Tod, Teufel und Sünde aus der Sophienkirche in Dresden 1620



223. Hans Burgkmair, Basilika von S. Peter in Rom. Augsburg, 1504

3. Die Malerei

1. **Augsburg.** Wie in der Architektur (S. 100), so ging auch in der Malerei Augsburg mit der Pflege der Renaissance voran. Die Mittlerrolle zwischen der heimischen und der italienischen Kunst übernahm auch hier zunächst die Buchdruckerkunst. In Augsburg war der in jungen Jahren in Venedig beschäftigte Erhard Ratdolt (seit 1486 in seiner Vaterstadt wieder angesiedelt und hier 1528 verstorben), der erste, welcher in seinen Drucken Initialen im Renaissancegeschmack verwendete. Wenige Jahrzehnte später erhob sich Augsburg zum Vororte der Buchdruckerkunst. Unternehmende Männer, wie Johann Schönsperger, bereiteten sorgsam die Ausgaben illustrierter Prachtwerke vor. Ihnen standen treffliche Formschneider, wie Jost Dienecker, seit 1512 namentlich angeführt, und hervorragende Zeichner, wie der in der Herstellung reichgeschmückter Randleisten unermüdliche Daniel Hopfer, ferner Leonhard Beck und Hans Burgkmair zur Seite.

Zahlreiche Maler wirkten damals in Augsburg; einzelne von ihnen, wie Gumbolt Giltinger, Jörg Breu, Ulrich Apt, haben sich bei den Zeitgenossen großen Ansehens erfreut; ein lebendiges Bild hat sich aber nur von Hans Burgkmair und dem älteren Hans Holbein erhalten. Burgkmair wurde 1473 geboren, Holbeins Geburt muß um 1460 angesetzt werden; bei beiden Malern denkt man an ein Schulverhältnis zu Martin Schongauer. Beide schufen am Anfange des Jahrhunderts in dem Katharinenkloster zu Augsburg ihre ersten hervorragenden Werke. Die Nonnen des Klosters hätten gerne den reichen Ablaß gewonnen, welcher im Jubeljahr 1500 an den Besuch der sieben Hauptkirchen Roms geknüpft war. Die Pilgerfahrt nach Rom war aber schwierig, oft unmöglich. Sie empfingen daher vom Papste die Vergünstigung, Bilder jener Hauptkirchen im Kreuzgange des Klosters aufzustellen, vor welchen sie ihre Andacht mit der gleichen Wirkung verrichten durften. Die Nonnen begnügten sich aber nicht mit den bloßen Abbildungen der Kirchen, sondern verlangten dazu





224. H. Burgkmair, Der Tod als Würger
Holzschnitt



225. H. Burgkmair, Holzschnitt aus dem
Weißkönig

Szenen aus dem Leben der Patrone der betreffenden Kirchen. Mit der Ausführung der jetzt in der Augsburger Galerie bewahrten Bilder wurden in erster Linie Holbein (seit 1496), neben ihm Burgkmair (seit 1501) betraut. Holbein fiel die Schilderung der Basiliken S. Maria Maggiore und St. Paul (Abb. 228) zu, das heißt: er malte die Krönung Mariä und Christi Geburt, sowie das Leben des hl. Paulus. Von Burgkmair rühren die Bilder der Basiliken St. Peter (Abb. 223). S. Giovanni in Laterano (Leben des Evangelisten Johannes) und Santa Croce (Kreuzigung und Märtyrertum der elftausend Jungfrauen) her. Die Natur des Auftrages, der Zwang, eine größere Reihe oft gar nicht zusammenhängender Handlungen in einem Rahmen zu vereinigen, drückte auf die Gestaltungskraft der Künstler. Aber die Betrachtung der Einzelheiten lehrt uns die gegen früher erreichten Fortschritte und die verschiedenen Naturen der beiden Meister kennen. Die tiefe, warme Färbung, die stärkere Röte des Fleisches haben sie als Schulerbschaft gemeinsam. Dagegen ist der Sinn für landschaftliche Hintergründe bei Burgkmair mehr entwickelt, ebenso die größere Freude an dem Reichtum der äußeren Erscheinungswelt, während bei Holbein eine schärfere Ausdrucksweise und eine dramatischere Auffassung der Ereignisse sich geltend macht. Burgkmair bewegt sich gern im Flusse der ruhigen Erzählung, er fühlt sich behaglich in der Wiedergabe freundlich milder Zustände. Nur äußerst selten betritt er das Gebiet der wilden Leidenschaft, wie in dem mit zwei Farben gedruckten Holzschnitt, welcher den Tod darstellt, wie er grausam ein Liebespaar überrascht, den Liebhaber würgt und das Kleid des fliehenden Mädchens mit den Zähnen packt (Abb. 224). In Madonnenschilderungen aber fesselt er durch die sinnige Einordnung der Szene in eine heitere Landschaft. Im Gegensatze zu ihm sucht der ältere Holbein auch die glühenden Stunden des Lebens und schreckt auch vor dem schroffsten Ausdruck der wilden Stimmung nicht zurück. Die beiden Maler, schon von Natur verschieden begabt, trennten sich noch weiter voneinander im Laufe der Entwicklung und ihres Lebens. Burgkmairs älteste Malwerke weisen auf den Elsaß hin. Er hat ein Bildnis Schongauers (Münchener Pinakothek) kopiert, zwar nicht 1483 und als



226. H. Burgkmair und seine Frau. Wien. (Ausschnitt)



227. H. Burgkmair, Kreuzigung. Augsburg, 1519

Schüler Schongauers, wie man nach einem Zettel auf der Rückseite des Gemäldes annahm, sondern erheblich später. Nach dem Leben aber malte er den berühmten Straßburger Prediger Geiler von Kaysersberg (Schleißheim) und sein eigenes und seiner Frau Bildnis (Wien, Abb. 226). In der Heimat treffen wir ihn am Ende des Jahrhunderts wieder; seitdem widmet er sich bis zu seinem Tode (1531) den verschiedenartigsten Zweigen der Malerei. Er verschmäht nicht die einfache Handwerksarbeit, schmückt nach beliebter, aus Oberitalien eingeführter Sitte die Häuserfassaden mit Gemälden und zeichnet zahlreiche Vorlagen für den Holzschnitt und malt Altarbilder. Die Mehrzahl der letzteren stammt aus den Jahren 1500—10 und dann wieder aus der Zeit nach 1518. Inzwischen hatte die Tätigkeit im Dienste des Kaisers seine Kräfte fast ausschließlich in Anspruch genommen. Die älteren Gemälde haben einen größeren malerischen Reiz als die späteren, in welchen dagegen besonders die Einzelfiguren, wie König Heinrich und der hl. Georg auf den Flügeln des Kreuzigungsbildes in der Galerie zu Augsburg (Abb. 227), durch eine feste Zeichnung hervorragen. In der Madonna im Rosenhag in München erreicht Burgkmair die verklärte Ruhe und Feierlichkeit der echten Renaissance. Man vergleiche dieses Bild mit Schongauers Kolmarer Bild, um den Wandel der Zeiten an einer schlagenden Konfrontation zu messen. Format, Pathos und Temperatur sind wesentlich ermäßigt, aus dem brausenden Klang inbrünstiger Hingabe wird die feierliche ruhige Objektivität verklärten Daseins und eine Gesetzmäßigkeit, die eine neue Art von Reinlichkeit darstellt. Vergleicht man damit dann aber den Johannesaltar in München, so sieht man, daß Burgkmair auch die innere Glut, das Feuer der erhöhten Schau zu malen weiß, freilich in den Grenzen des bewußten neuen Menschentums. Als Bücherillustrator war Burgkmair die ganze Zeit seines Lebens unermüdlich tätig, wobei die weltliche Literatur ebenso reich bedacht ist wie die religiösen Schriften, und die erfinderische Kraft des Künstlers sich in hellem Lichte

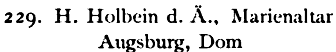


228. H. Holbein d. Ä., Mittelbild der Basilika St. Paul. Augsburg

zeigt (Abb. 225). Auch Zierdrucke (Initialen, Titelblätter) gingen in größerer Zahl aus seiner Werkstätte hervor.

Klar und scharf begrenzt tritt uns Burgkmairs Bild entgegen, manches Rätsel verschleiert und verschönt die Gestalt des älteren Holbein. In seinen späteren Jahren nimmt sein Formensinn einen Umschwung, auf welchen die frühere Tätigkeit nicht vorbereitet. Verfolgen wir seine Laufbahn vom Jahre 1493, in welchem er für das Kloster Weingarten einen Marienaltar (jetzt zerstückelt im Augsburger Dome; Abb. 229) schuf, bis zum Jahre 1512, so sehen wir ihn mit der Herstellung von größeren Altären in der üblichen Weise beschäftigt. Sein Kolorit ist glühend auf dunklem Grund, oft branstig, schrill und immer sehr warm. Er zeigt eine besondere Vorliebe für Passionsdarstellungen (Frankfurt, Donaueschingen) und schlägt dabei einen volkstümlichen Ton an, indem er sich genau an die Passionsspiele hält und die Szenerie sowie die Charaktere, welche durch die dramatischen Aufführungen Gemeingut geworden waren, in seine Bilder herübernimmt. Einzelne von seinen Gemälden können geradezu als Illustrationen der Spiele gelten. Im Anfang des neuen Jahrhunderts scheint er in Berührung mit Grünewald gekommen zu sein, der wohl an dem großen Dominikanerkloster in Frankfurt mitbeteiligt ist, vielleicht auch in der Augsburger Werkstatt mitgemalt hat. Einen großen Fortschritt bedeuten dann die im Jahre 1512 gemalten Altarflügel für das Katharinenkloster, deren Außenseiten die Kreuzigung Petri und Maria mit Anna mit dem Christuskinde darstellen. Im Märtyrer-





229. H. Holbein d. Ä., Marienaltar
Augsburg, Dom



230. H. Holbein d. Ä., Die hl. Elisabeth.
Vom Sebastiansaltar in München

tum des Apostels steigert sich die Naturwahrheit zu einem an das Tragische streifenden, herben Ausdrucke; in den Frauen auf jenem Bilde (Maria selbdritt) ist das erfolgreiche Streben, volle, kräftige Formen zu schaffen, deutlich wahrnehmbar. Wenige Jahre später (1515 oder 1516) schuf er den Sebastiansaltar, jetzt in der Münchener Pinakothek, dessen innere Flügel (Abb. 230) zum erstenmal in der deutschen Kunst die Frauenschönheit nicht mehr zart und schüchtern, sondern in reicher und vornehmer Haltung vorführen. Sowohl die hl. Barbara mit dem Kelche in der Hand, wie die hl. Elisabeth, welche Aussätzigen Labung spendet, zeigen im Schnitte der Köpfe, in den Verhältnissen der Körper, in dem Wurf der Gewänder einen idealen Zug, der an die italienische Weise erinnert. Im Beiwerke hat auch Burgkmair Renaissanceformen häufig angeordnet; Holbein geht aber weiter. Er bleibt nicht bei den Äußerlichkeiten stehen, sondern dringt in den Kern der Renaissancekunst und bringt das formale Element zu vollkommener Geltung. Auch im Kolorit befreit er sich von der Herrschaft stofflich glänzender Lokalfarben und zielt auf eine feinere harmonische Wirkung, die vielleicht auf Rechnung seines Bruders und Mitarbeiters Sigmund kommt, der später in Bern lebte und dort 1540 starb.



231. H. Holbein d. Ä., Lienhard Wagner
Zeichnung. Berlin

Die reiche Begabung dieses Künstlers erhellt aber auch aus seinen Zeichnungen. Wir besitzen von Holbein zahlreiche, meistens mit dem Silberstift gezeichnete Porträtköpfe (Kupferstichkabinett in Berlin [Abbildung 231], Museum in Basel, Kopenhagen und sonst), voll frischen Lebens und sicherer psychologischer Wahrheit, daß sie mit Recht den besten Schöpfungen der Zeit beigezählt werden. Wie kam es, daß er so wenige Porträts gemalt hat? Warum gelangte er trotz seiner großen malerischen Begabung zu keinem bürgerlichen Ansehen, auf keinen grünen Zweig? Darauf geben die Porträtzeichnungen vielleicht Antwort. Holbein war im Klosterkeller ein gern gesehener Gast, seine Schnurren und Späße waren unterhaltend genug, um ihm die seltsame Galerie von Mönchsköpfen, die er bei solchen Anlässen zeichnete, zu verzeihen. Satirische Laune hat ihm die meisten eingegeben. Aber auch auf den Straßen, in den Herbergen las er gern auffällige Kopftypen auf und bewegte sich, wie es scheint, häufig in lustiger Gesellschaft. Darüber vernachlässigte er den heimischen Herd und zwang die Söhne zu früher Wanderung. Hans Holbein der Jüngere hat offenbar aus schlimmen Jugenderfahrungen den pessimistischen Zug geschöpft, der so viele seiner Werke durchweht. Sein Vater verarmte, verließ 1516 Augsburg und arbeitete im Elsaß, wo er unbekannt verstarb.

2. **Albrecht Dürer.** In Albrecht Dürers Seele ist der Kampf zwischen Spätgotik und Renaissance, zwischen nordischem und südlichem Formenideal, noch einmal mit voller Schärfe entbrannt. Er hat sein Herzblut dabei vergossen, ohne daß es zu einer reinlichen Entscheidung, geschweige denn zu einem klaren Siege kam. Hineingeboren in die fränkische Spätgotik führt ihn die Sehnsucht früh aus heimatlicher Enge in die Weite größerer Diskussion. Vor allem war es Italien, das er mindestens zweimal besucht und das ihm viel gegeben, aber auch viel genommen hat. Denn das Land raubte ihm die ruhige Sicherheit zu seiner eigenen Kraft, es impfte ihm die Sehnsucht nach einer höheren Idealität ein, die er nun mit wilder, schonungsloser Energie, ohne Ruhe und ohne Hilfe zu erreichen suchte. Bei solchem Streben ging ihm die Naivität selbstsicherer Erfindungsfülle verloren; in den heiteren und unerschöpflich sprudelnden Quell der Phantasie münden trübe Gewässer akademischer Reflexion. Diesen Kampf hat Dürer bis zu seinem Tod zu bestehen gehabt, und er ist nicht als Sieger gekräftigt daraus hervorgegangen. Hier liegt die Tragik seines Lebens; es stünde uns schlecht an, diese Wunden zu verschleiern. Sie gehören zum innerlichsten Schicksal der deutschen Kunst. Schwer, in unablässiger Arbeit rang Dürer dem Schicksal seine Größe ab. Genoß er auch unter seinen Mitbürgern nicht geringes Ansehen, so vermißte er doch in seiner Kunst eine reiche und nachhaltige Förderung. Die Nürnberger Umwelt war und blieb philiströs, fürstliche und kaiserliche Aufträge waren sehr spärlich auch die Bischöfe und Klöster haben ihn selten gerufen. Bei der Bestellung umfangreicher




232. A. Dürer, Selbstbildnis. Madrid

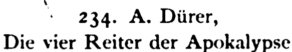


233. A. Dürer, Dürers Vater. Florenz

Altarwerke hatte sich die Handwerksübung so sehr eingebürgert, daß, wer die Hilfe der Gesellen entbehren, in seine Werke die ganze Tiefe und Kraft der persönlichen schöpferischen Phantasie, den ganzen Fleiß geduldiger Jahre und unermüdlichen »Kläubelns« legen wollte, keinen rechten Boden fand. So erklärt sich die verhältnismäßig geringe Zahl größerer Altarbilder, welche Dürer hinterlassen hat. In seiner Umgebung gab es wohl befreundete Männer von tüchtiger Gelehrsamkeit. Sie waren von regem Eifer erfüllt, sich die Lebensweisheit des Altertums anzueignen und selbst literarisch produktiv. Was aber Willibald Pirkheimer und die anderen Humanisten Poesie nannten, war vorwiegend gelehrte Allegorie, für den künstlerischen Sinn wenig anregend, für Dürer aber doppelt gefährlich, insofern er selbst der Gelehrsamkeit zuneigte und prinzipiellen Untersuchungen, theoretischen Aufgaben gern nachging. Die Zeitgenossen rühmen von ihm, daß die Kunst der Malerei die mindeste unter seinen Naturgaben gewesen sei. Mit Leonardo da Vincis Universalität läßt sich die Vielseitigkeit seiner Interessen, das Bemühen, für die Kunst allgemeine wissenschaftliche Grundsätze aufzufinden, vergleichen. Die Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers beschäftigen ihn bereits am Anfange seiner Laufbahn; ununterbrochen setzte er sie bis zu seinem Tode fort, ohne sie vollständig abzuschließen. Erst nach seinem Tode wurden die »vier Bücher von menschlicher Proportion« in den Druck gegeben (1528). Gegen dieses Werk treten seine beiden anderen älteren Schriften, die »Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und dem Richtscheite«, 1525, und der »Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken« 1527, zurück. Was er über die Gesetzmäßigkeit der Maße des menschlichen Körpers theoretisch ergründet hatte, suchte er dann auch in einzelnen künstlerischen Schöpfungen anschaulich zu gestalten. Aus Zahlen und Proportionslinien sind viele seiner Akte und Köpfe entstanden, selbst das berühmte Münchener »Selbstporträt im Pelz« von 1500 macht davon keine Ausnahme. Die Bemühungen um den Kanon der menschlichen und der Tierfigur begleiten ihn 30 Jahre lang, seit seinem ersten Zusammentreffen mit Jacopo dei Barbari.

In seinen Schriften steht Dürer beinahe vollständig auf dem Boden der Renaissance. Die Richtigkeit und Schönheit der Maßverhältnisse bildet bekanntlich einen Mittelpunkt auch ihrer künstlerischen Anschauungen. Dagegen huldigt er in seinen eigenen Werken nicht gleichmäßig dem Geiste der Renaissance, mochte er auch frühzeitig antike Formen als Dekoration





234. A. Dürer,
Die vier Reiter der Apokalypse



235. A. Dürer, Ruhe auf der Flucht.
Aus dem Marienleben

verwenden. In der Anordnung der Gewänder hat er Mühe, das knittrige Gefälte aufzugeben. Die bloß äußerlich treue und wahre Wiedergabe der natürlichen Typen genügt ihm nicht. Die Studien über die menschlichen Proportionen sollten ihm dazu dienen, sein Auge von dem äußeren Zwange zu befreien, seine Phantasie im Wetteifer mit der gesetzlich schaffenden Natur zu stärken. Er erhob die Gestalten nicht, wie die gleichzeitigen Italiener, zu idealer Allgemeingültigkeit, sondern steigerte das Charakteristische und schärfte den besonderen Ausdruck. Jugendliche Frauenköpfe und Kindergestalten, welche einer solchen Steigerung nicht zugängig sind, gelingen ihm daher weniger gut als die Bilder gereifter, vom Schicksal gezeichneter Menschen mit markigen Zügen und kräftig ausgearbeitetem Gepräge.

Dürer war nicht Maler im Sinne Grünewalds; die Linie ist seine eigentliche Waffe und die Graphik ist bei ihm wichtiger als die Gemälde. Die Dinge werden nicht aus der optischen Schau oder gar visionären Phantasie geboren, sondern aus dem linearen Bewußtsein, der bewußt erfaßten Einzelform. Aber seine Malerei ruht auf der soliden alten Handwerkstradition sorgfältigen Farbenauftrags. Monatelang saß er fleißig und kläubelnd vor den Tafeln: er arbeitete langsam und oft entsank der fleißigen Hand der Pinsel, weil sich solche Mühe nicht lohne. Zweimal in seinem Leben, 1507 nach der zweiten Venetianer Reise und 1521 nach der Rückkehr aus den Niederlanden, nimmt er einen großen Anlauf; aber das überzeugende Meisterwerk kommt beidemal nicht zustande, dafür freilich eine Menge kleinerer, reifer Leistungen.

Unvergleichlich erscheint Dürers Erfindungsgabe. Der Phantasie keines anderen Künstlers seiner Zeit entströmt eine solche Fülle selbständiger Gedanken, keiner gebietet über einen so mächtigen Reichtum entsprechender Formen. Wenn man von einzelnen Darstellungen

aus seiner Jugend absieht, sind fast alle Kompositionen sein persönliches Eigentum. Geradezu unerschöpflich ist er im Erfinden. Selbst wenn er denselben Gegenstand mehrmals behandelt, weiß er ihm doch immer neue Seiten abzugewinnen. Und seine Schöpferkraft bewährt sich ebensogut, wenn er einzelne Gestalten, Charakterfiguren zeichnet, wie wenn er idyllische Szenen ausmalt oder dramatische Ereignisse voll Pathos und leidenschaftlichen Lebens schildert. Am stärksten strömt der Reichtum, wenn es gilt, die Fülle der inneren Gesichte zu bannen, die etwa ein biblischer Stoff, wie die Apokalypse oder die Passionsgeschichte ihm entlockt. Da glüht nicht nur die Seele, sondern auch die Hand, und im souveränen Duktus wird das Feuer gebannt. Solchen Zuständen innerster Erregung kam natürlich der Stich und Schnitt viel williger entgegen als die Bildtafel. Diese Seite seines Geistes schätzten schon die Zeitgenossen in vollem Maße und borgten fleißig von seinem Reichtum. Aus diesem Grunde haben auch Dürers Zeichnungen eine so hervorragende Bedeutung in der Reihe seiner Werke. Sie sind die unmittelbarsten Äußerungen seiner Phantasie, geben seine Konzeptionen am getreuesten wieder und zeigen seine erfinderische Kraft in ihrer ganzen Fülle. Die Sorgfalt, mit welcher Dürer viele von seinen Zeichnungen ausführte, läßt keinen Zweifel darüber, daß er sie seinen anderen Schöpfungen durchaus ebenbürtig erachtete. Nur wer auch Dürers Zeichnungen genau kennt, darf sich rühmen, sein künstlerisches Wesen begriffen zu haben.



236. A. Dürer, Linker Flügel des Paumgärtnerschen Altars. München

Lehrjahre und Jugendwerke. Albrecht Dürers Vorfahren hatten ihre Heimat in Ungarn und mögen magyarisierte Deutsche gewesen sein. Sie führten nach einer nicht unwahrscheinlichen Vermutung den Namen Ajtós (zu deutsch Türe) und wohnten in Ajtós bei Gyula. Das Wappen Dürers, die offene Türe, spricht jedenfalls zugunsten dieser Annahme. Dürers Vater, Albrecht, ein Goldschmied, war auf seiner Wanderschaft 1455 nach Nürnberg gekommen und hatte sich hier niedergelassen. Aus seiner Ehe mit der Tochter eines Goldschmieds, Barbara Holper, wurden ihm 18 Kinder geboren; der zweitgeborene Sohn (21. Mai 1471) war unser Albrecht Dürer. Zuerst im Handwerke des Vaters erzogen, kam er 1486 in die Werkstätte Michael Wohlgemuths. Schon aus Dürers Knabenzeit besitzen wir Proben seiner Zeichenkunst: ein Selbstporträt, das er im 14. Jahre zeichnete (in dem Kabinett von Handzeichnungen und Kupferstichen des Erzherzogs Albrecht in Wien, der Albertina), eine Madonna mit Engeln aus dem folgenden Jahre (im Berliner Kupferstichkabinett) und aus dem Ende seiner Lehrzeit das Ölbildnis seines Vaters (1490), in den Uffizien in Florenz (Abb. 233). Neunzehnjährig (1490) zog Dürer auf die Wanderschaft, welche ihn bis Pfingsten 1494 von der Vaterstadt fernhielt. Seine Reiseziele sind nicht vollständig bekannt. Alte Nachrichten weisen nach Kolmar, wohin ihn Schongauers Werkstätte lockte. Da er für Baseler Drucker Zeichnungen für Holzschnitte anfertigte, nahm er wahrscheinlich auch in Basel längeren Aufenthalt. Manches spricht dafür, daß er auch damals schon ein



237. A. Dürer, Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien

erstes Mal über die Alpen gewandert ist, wenn auch die Bekanntschaft mit Mantegnas Zeichnungen durch den Stich vermittelt sein kann. Diese vier Jahre Wanderschaft haben ihm eine erste innere Freiheit und Zuversicht gegeben, dazu ihn auch aus den engen Grenzen des fränkischen und Wohlgemuthschen Handwerkes in die entbundenere oberdeutsche Malerei und Graphik geführt. Unmittelbar nach der Heimkehr schloß Dürer mit Agnes, der Tochter eines begüterten, in mannigfachen Geschäften tätigen Bürgers, Hans Frey, die Ehe und wurde Meister in der Heimat.

Aber nur kurz hielt ihn Nürnberg fest. Schon 1495 macht er sich wieder auf, diesmal nach Italien, nach Venedig — wenn nicht nach Rom! — zu ziehen; der Heimgekehrte macht sich mit fieberhaftem Fleiß an die Arbeit, und es entstehen die großen graphischen Folgen, von denen die 15 Bilder der Apokalypse die bedeutendsten sind (1498). Die heißen Visionen des jüdischen Sehers, der Eschatologisches und Parusie in wunderlicher Phantastik ahnt, werden von Dürer in kühnen, gewaltigen Bildern umrissen, im wilden, krausen, unerreichten Stil gedrängter Fülle, maßlos und doch innig, transzendent und doch wirklich. Hier spricht der junge, sich seiner Kraft bewußte, seinen Reichtum unbekümmert verschwendende Meister. Wendet sich diese Folge mehr an die Gemeinde der Gläubigen, so wollen die frühen Kupferstiche vor allem den Humanisten reizen. Sie sind mit Sagenfülle und Mythenglanz gesättigt und enthalten Erinnerungen von fernen Ufern und Märchen, die er in der Fremde gesehen



238. A. Dürer. Das Rosenkranzfest. Prag, Kloster Strahow

und gehört hat (die drei Nornen, die den Schoß der Braut segnen, der sogenannte Raub der Amymone, in Wirklichkeit ein adriatisches Prinzessinnenmärchen, das große Glück, Herkules und Deianira usw.). Die Kupferplatte, von Schongauer als neutrale Druckplatte benutzt, bekommt unter seinen Händen metallischen Klang; das Licht blitzt, die Menschenhaut spannt sich prall und blank, das Gefieder schattet weich in vielfältiger Abstufung. Der nackte Menschenleib wird zum Ausdruck heroischen Lebens, schicksalsvoller Herrlichkeit gebracht. Und um all diese Aventiuren legt sich die deutsche Landschaft mit all ihrem blühenden Reichtum, mit Bergen, Schlössern, Seespiegeln und Wolkenmärchen, immer neu sich gestaltend aus unendlichen Erinnerungen der Wanderzeit.

Für die Malerei der Frühzeit sind die drei Selbstbildnisse von 1493, 1498 und 1500 gute Merksteine auf einem rasch durchlaufenen Wege, der aus der Ängstlichkeit in die Freiheit, aus der Einzelrechnung in die Gesamtschau führt. Das Bild von 1498 (in Madrid, Abb. 232), ist das festlichste und verkörpert frühe Meisterschaft und freie Großzügigkeit, während das bekanntere Bild im Pelz in München schon eine gekünstelte Frontalität und äußerliche Feierlichkeit und Starrheit hat (Taf. I). Der Dresdener Marienaltar, einst in Wittenberg hängend, ist zwar recht unausgeglichen im Mittelteil, aber stoßkräftig und wuchtig, dabei in den Flügeln von hoher materieller Zartheit. Die Beweinung in München und Nürnberg zeigt, wie Dürer sich aus der lockeren fränkischen Figurengruppierung langsam zu einer gesetzmäßigeren Strenge heraufarbeitet.



239. A. Durer. Madonna mit dem Zeisig
Berlin

Neben der Apokalypse, in der Dürer ganz ungehemmt dem Dämon der inneren Schau folgt, ohne sich von fremder Art beirren zu lassen, stehen noch zwei andere Holzschnittfolgen, das Marienleben und die große Passion. Bei dem ersteren ist neben all dem Sinnigen und Gemütsreichen doch auch viel Künstelei und perspektische Spielerei mit eingeflossen; die Linie freilich verliert ihre harte Herbigkeit und gewinnt eine perlende Frische, die sich namentlich bei Waldbildern, wie der »Flucht nach Ägypten«, köstlich ausbreitet. Die frühen Blätter der großen Passion sind herb, großzügig und gewaltsam, oft fehlerhaft in der Perspektive und übervoll an Figuren; aber ihr Stil erinnert an den Ernst Bachscher Fugen und ihre seelische Einstellung ist unerbittlich. Die später hinzugefügten Blätter sind gewiß reifer, sonniger und belichteter, aber die Verschönung bedeutet auch eine Milderung des tragischen Ernstes der Passion.

Mit der einen Wiedergabe der Passion war Dürers Phantasie noch lange nicht erschöpft. Er zeichnete die Hauptszenen noch einmal auf grün getöntem Papier in zwölf Blättern, mit besonderer Rücksicht auf die malerische Stimmung (Grüne Passion in der Albertina) und stach sie sodann in Kupfer in 16 kleinen Blättern, wobei er es vornehmlich auf den tiefen Seelenausdruck der handelnden Personen absah.

In den beiden Altarbildern: Paumgärtneraltar in München (Abb. 236) und der Anbetung der drei Könige in den Uffizien steigerte Dürer Vortrag, Zartheit und farbige Fülle noch um ein bedeutendes. Der Schmelz der Farben gewinnt materielle Schönheit, die Einfügung der Figuren in die Szene wird ganz still und harmonisch, die Umwelt verschenkt unendliches Detail. Beim Paumgärtneraltar wird diese zarte Mitte von zwei Flügeln mit herben Rittergestalten flankiert, die, von entstellenden Zutaten neuerdings befreit, die ganze strenge Bestimmtheit des Dürerschen Eigenstils offenbaren. Im Epiphanienbild der Uffizien erreicht Dürer den höchsten Zauber des Bildes als Cimelie, das nun in seiner Kostbarkeit an alte Reliquienschreine erinnert.

Venezianische Reise. Im Herbst 1505 machte sich Dürer zum zweiten Male nach Venedig auf, veranlaßt wohl zunächst durch graphische Aufträge, zu denen sich dann aber ein großer Bildauftrag gesellte. Er blieb bis zum Frühjahr 1507. Die noch erhaltenen Briefe an Willibald Pirkheimer gewähren einen trefflichen Einblick in Dürers Stimmungen, sein Leben und Treiben unter den Italienern. Er sieht mit offeneren Augen als 1495, begreift im Verkehr mit Giovanni Bellini und anderen Venetianer Malern die Harmonie und Symphonie der südlichen Bilder und ahnt schmerzlich, daß hinter solchen Schöpfungen eine Eurythmie des Gefühls stehe, die ihm, dem Frankensohn, auch bei stärkster Anstrengung unerreichbar bleiben muß. Aber viel von dem Venetianer Wohllaut ist aufgefangen in dem »Rosenkranzfest«, im Auftrage einer Genossenschaft deutscher Kaufleute für den Altar der Kirche San Bartolommeo gemalt, später von Kaiser Rudolf II. angekauft und nach Prag gebracht, wo es noch gegenwärtig (Gemäldesammlung des Klosters Strahow) bewahrt wird (Abb. 238). Vor einem Vorhang thront die Madonna mit dem Christkinde; zu ihren Füßen schlägt ein Engel die Laute. Zu beiden Seiten aber knieen Papst und Kaiser und die Vertreter der Nürnberger Kolonie in Venedig, welche von der Madonna, dem Christkinde

und dem hl. Dominikus (dem Patron der Rosenkranzbrüderschaft) mit Rosenkränzen gekrönt werden. In der Anordnung der Hauptgruppe tritt der Einfluß Giovanni Bellinis offen zutage, gerade so wie aus dem gleichzeitigen Bilde des jugendlichen Christus unter den Schriftgelehrten (Galerie Barberini in Rom) das Studium Leonardos spricht, dessen Spuren unser Meister, wie die frei erfundenen Kopftypen oder »verruckten Angesichter« und die sog. Knoten beweisen, überhaupt gern folgte. Ein 1506 in Venedig gemaltes, reichlich frostiges Bild, die Madonna mit dem Zeisig (Abb. 239), und ein ungewöhnlich malerisch behandeltes Frauenporträt mit dem Meere im Hintergrunde, wahrscheinlich aus derselben Zeit, besitzt das Museum zu Berlin.



240. A. Dürer, Allerheiligenbild. Wien

Ungern schied Dürer von Venedig. »O wie wird mich nach der Sonne frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer«, klagt er seinem Freunde Pirkheimer. Wir beklagen es, daß eine eigentliche Ausbeute dieser glücklichen anderthalb Jahre in Dürers Kunst nicht zu finden ist. Gewiß, manche gute Einzelarbeit im »neuen Stil«; aber keine schlagende große Leistung, in der die Fülle der neuen Erkenntnisse und Fähigkeiten nun dargeboten würde. Und doch steht Dürer jetzt im Zenit seines Lebens.

Meisterjahre. Zwei Arbeiten sind es, in denen sich Dürers neue Kraft geäußert hat: Adam und Eva in Madrid und der Hellersche Altar in Frankfurt (Historisches Museum). Aber jene Stammeseltern sind nur Flügelbilder und der Altar ist verbrannt, nur in einer Kopie erhalten. In den nackten Figuren ist in der Behandlung der Oberfläche, in der Bewegung, in der Plastik viel Zartes und Verklärtes gegeben; die Bilder stehen hoch über dem akademischen Kupferstich von 1504. Bei dem Hellerschen Altar ist das Thema, die Krönung der Jungfrau in den Wolken, pathetisch und auch mit jener Würde behandelt, mit der diese transzendentale Szene schon in manchem gotischen Schnitzaltar erfüllt war. Noch besser als die obere Szene gelang die Gruppe der Apostel am offenen Sarg. Der Verlust bleibt um so mehr zu beklagen, als wir aus den zahlreichen noch vorhandenen Studien und den Briefen Dürers wissen, mit welcher Sorgfalt der Künstler das Bild vollendete. Von den Flügelbildern besitzen wir noch die Mehrzahl, doch hatten an diesen unzweifelhaft die Gesellen einen großen Anteil. Unter diesen befindet sich auch Matthias Grünewald, der die Heiligen Cyriacus und Laurentius zwar monochrom, aber in der ganzen wuchtigen Fülle dämonischer Entfaltung gemalt hat. Für die Kapelle im Landauer Brüderhause zu Nürnberg hat Dürer 1511, im kleineren Format, das große Thema des Allerheiligenbildes gearbeitet, das inhaltlich sich etwa mit Raffaels »Disputa« deckt. Das heute in Wien befindliche Bild gleicht einem Cimelienschrein in kostbarem Tabernakelrahmen (das Original dieses von Dürer



241. A. Dürer, Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich

gezeichneten Rahmens im Germanischen Museum), es spannt weite Räume und Zonen aus und bindet die Vision mit der Erdenschau; aber die gedrängten Massen wirken nicht mächtig und die Farbe weicht gänzlich von der Venetianer Stimmungskraft ab. Oben schwebt (Abb. 240) von einer stattlichen Heiligenschar umgeben, die Dreieinigkeit. Tiefer, mit den Heiligen den Kreis um die Trinität schließend, kniet anbetend die christliche Gemeinde, nach Ständen gegliedert, von Papst und Kaiser angeführt. Ganz unten in einer weiten Uferlandschaft steht, auf eine Tafel sich stützend, in stattlicher Pelzschaube der Meister selbst.

Nun aber hören die Gemälde fast vollständig auf. Die nächstfolgenden Jahre zeigen ihn vorzugsweise mit dem Grabstichel und mit Versuchen, die Kupferstichtechnik zu höherer



242. A. Dürer, Die Melancholie. Kupferstich

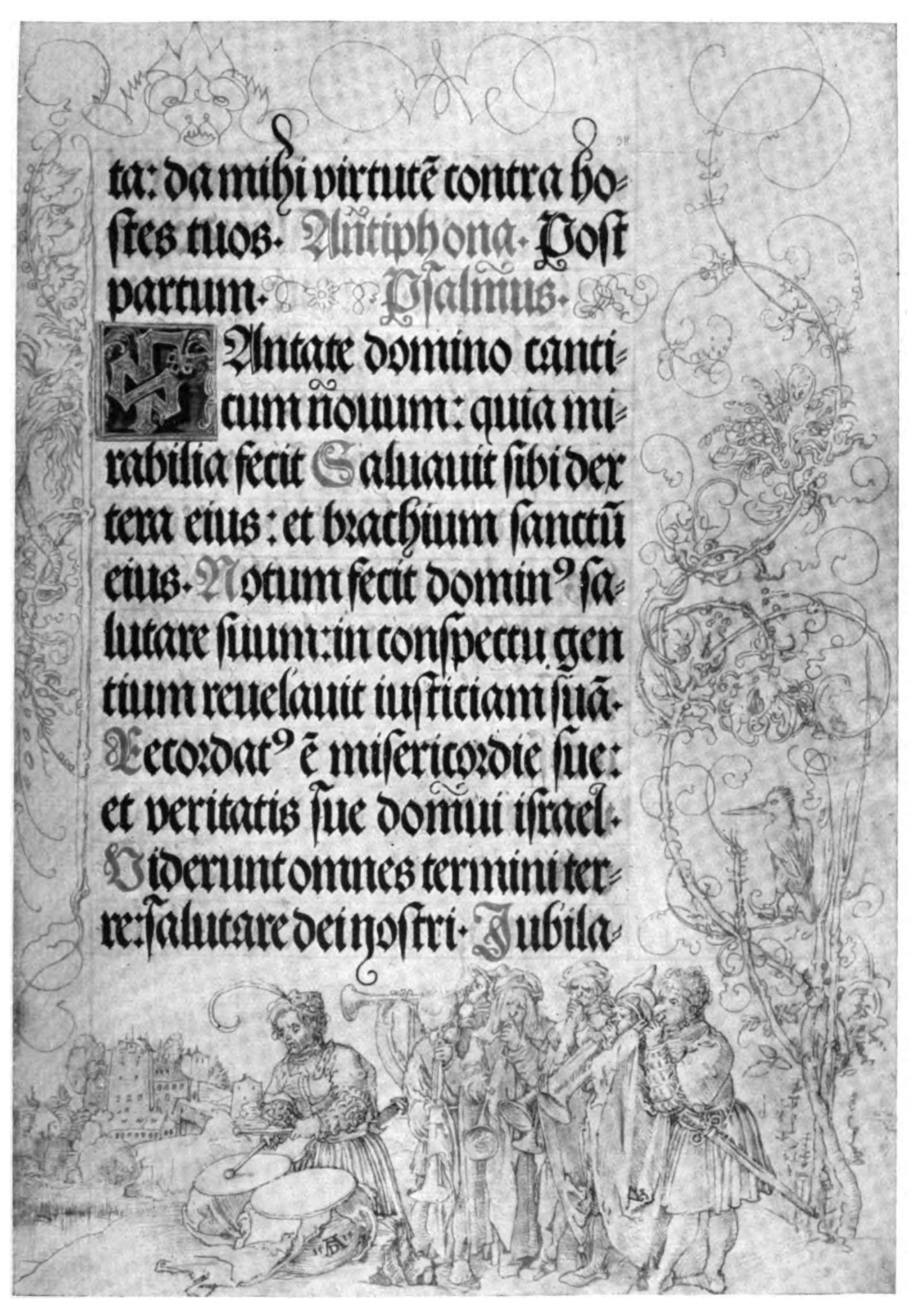
Vollkommenheit zu erheben, beschäftigt. Er radierte mit der Nadel, ätzte eiserne Platten und schuf jene wunderbaren Stiche, welche ebensosehr von seiner reifen Kunst, wie von der Richtung seiner Phantasie auf das Tiefsinnige, Gedankenreiche Zeugnis ablegen: den »Ritter, Tod und Teufel« (1513; Abb. 241), den »Hieronymus in der Zelle« (Abb. 243) und die »Melancholie« (1514) (Abb. 242). Daß die beiden letzten Blätter in einem engen Zusammenhange miteinander stehen, unterliegt keinem Zweifel; aber von einer Folge darf man nicht sprechen. Dürer plante wohl mehrere Blätter der Melancholie. Den Gedanken des ersten Blattes drückt das damals viel gesungene Lied: »Laß kommen die Welt, mit mir zu streiten, ich will durch Tod und Teufel reiten,« am kürzesten aus. Bei der Melancholie darf man nicht an die Fauststimmung: »und sehe, daß wir nichts wissen können« denken; denn Dürer



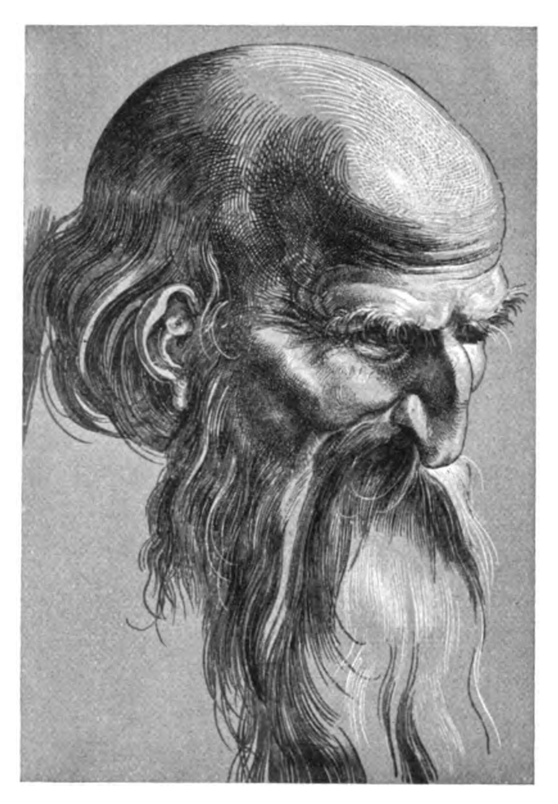
243. A. Dürer, Hieronymus im Gehäus. Kupferstich

hat das Forschen und Suchen immer aufs höchste verehrt. Aber die ganze Schwierigkeit offenbart sich, das Wesen der Dinge mit Zangen zu packen. Der Tod von Dürers Mutter, deren Todesstunde (5. Mai 1514) die Zahlentafel am Turm neben dem Totenglöcklein verrät, hat dem Sohn wohl die schweren Gedanken eingegeben, von denen er sich dann im gefriedeten Blatt des Hieronymus befreit, das nicht nur in der durchsonnten Stimmung der behaglichen Studierstube — eigentlich erst ein Thema der holländischen Maler im 17. Jahrhundert! — sondern auch in der perspektivischen Behandlung der Szene höchste Kunst verrät. Derselben Zeit entstammen auch die anmutigsten seiner Madonnenblätter. Dürer läßt sonst das Matronenhafte zu sehr vorwalten und beharrt bei den individuellen Zügen des Modells aus seiner Umgebung. Der Madonna aber, welche unter einem Baume sitzend, dem Christkinde eine Birne reicht (1511), und der Maria auf einem anderen Kupferstiche, wo sie das Kind an sich drückt, ihre Wange an sein Köpfchen preßt (1513), verleiht er einen idealen Charakter. Neben anderen Stichen sei noch das Veronikablatt (1511) besonders hervorgehoben, wohl ein Geschenk für die Rompilger, die in St. Peter in Rom das kostbare Tuch gesehen hatten. Hier ist das ergreifende caput cruentatum von Dürer geschaffen worden, das dann der deutschen Kunst jahrhundertelang als Muster vorgeschwebt hat. Um diese kostbare Mitte wogt ein Engelpaar, dessen rauschendes Pathos selbst die Engel der Apokalypse noch weit überbietet. Für die reife Höhe und sublime Feinheit des Holzschnittes aus jener Zeit ist aus demselben Jahr der »Gnadenstuhl in Wolken« (Dreifaltigkeit) das höchste Zeugnis.

Arbeiten für Kaiser Max. Hatte bis dahin Dürer sich keiner vornehmen Gönnerschaft erfreut — nur der Kurfürst Friedrich der Weise hatte ihn mit Aufträgen bedacht —, so sollte sich dieses Verhältnis jetzt endlich ändern. Seit dem Jahre 1512 trat er zu Kaiser Maximilian in nähere Beziehungen. Mit dem Maßstabe, welchen uns die italienische Renaissance an die Hand gibt, dürfen wir dies Mäcenatentum des deutschen Fürsten freilich nicht messen. Dürer trat bei den mannigfachen Aufträgen, die der Kaiser vergab, in eine Reihe mit vielen anderen, namentlich Augsburger Künstlern, und mußte sich nur zu oft dem Willen des Kaisers und dessen gelehrten Ratgebern fügen. Es handelte sich um Illustrationen, gedruckte Triumph-


ta: da mihi virtutē contra ho-
stes tuos. Antiphona. Post
partum. Psalmus.
Cantate domino canti-
cum nouum: quia mi-
rabilia fecit. Saluauit sibi dex
tera eius: et brachium sanctū
eius. Notum fecit domin⁹ sa-
lutare suum: in conspectu gen
tium reuelauit iusticiam suā.
Recordat⁹ ē misericordie sue:
et veritatis sue domui israel.
Viderunt omnes termini ter-
re: salutare dei nostri. Jubila-

244. A. Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians
München Staatsbibliothek



245. A. Dürer, Apostelkopf.
Weiß gehöhte Pinselzeichnung. Wien, Albertina

züge und Triumphpforten mit enzyklopädisch gerichteten Allegorien und Symbolen, in denen das ganze mittelalterliche Begriffsalphabet, durchsetzt mit der humanistischen Nomenklatur, verwandt wird, um das kaiserlich-pädagogische Programm zur Schau zu bringen. Intimer war die Aufgabe eines kaiserlichen Gebetbuches. Kaiser Max hatte ein für seinen Gebrauch bestimmtes Gebetbuch verfassen und bei Schönsperger in Augsburg auf Pergament drucken lassen. Auf die vorgedruckten Blattränder zeichneten nun Dürer, Cranach, Hans Baldung u. a. Zeichnungen mit der Feder, die später der berühmte Holzschneider von Augsburg Joost de Negker schneiden sollte. Dies ist nicht geschehen und so nahm man lange Zeit irrtümlich an, es habe sich um ein kaiserliches Handexemplar gehandelt. Das Original ist beinahe vollständig erhalten und zur Hälfte in der Münchener Staatsbibliothek, zur Hälfte im Museum zu Besançon bewahrt. Dürer gehört die größere Zahl der Blätter, von ihm haben offenbar die anderen Illuministen die Richtung und das Ziel empfangen. In den freien, scheinbar flüchtigen, aber stets sinnvollen Randzeichnungen konnte sich seine Phantasie ungehindert ergehen. Mit kalligraphischem Schnörkel, der zuweilen in Blattwerk übergeht, umzog er die Blätter und zeichnete, an den Inhalt sich frei anschließend, bald Gestalten voll mächtigen Ernstes, bald humoristische Szenen hinein (Abb. 244), deren munteres Geplätscher an den festen Bau des Textes wie Wellen des Burggrabens an das Wasserschloß schlägt.

Reise nach den Niederlanden. Nach Maximilians Tode mußte Dürer daran denken, das ihm von dem Kaiser bewilligte »Leibgeding« auch von dessen Nachfolger bestätigt zu sehen. Da Kaiser Karl V. in den Niederlanden weilte, so machte sich Dürer mit Weib und Magd und einem stattlichen Vorrate seiner Graphik im Juli 1520 auf den Weg nach den Niederlanden. Diese Reise bedeutete für Dürer fast noch mehr als die Venezianer Fahrt von 1505. Als Fünfzigjähriger war er reifer denn als Sechsunddreißigjähriger, er sah die Dinge bewußter, und die altniederländische Kunst lag ihm natürlich näher als die südliche. Vor allem aber nahm der aufrichtige Respekt, mit dem die Malerkollegen ihn an der Schelde begrüßten, von ihm einen schweren Druck. Er war nahe daran gewesen, an seiner Kunst zu verzweifeln; hier gestanden ihm Berufene, daß niemand ihm in den Stichen und Schnitten gleichkomme. Die weiche malerische Vortragsweise eines Massys, van Orleys u. a. suchte er nun nachzuahmen. Das Reisetagebuch Dürers hat sich erhalten. Wir lesen darin von den mannigfachen Ehren, die ihm namentlich in Antwerpen von den Malern zuteil wurden, von zahlreichen Bildnissen, die er zeichnete, und einigen Gemälden, darunter auch einen hl. Hieronymus (Museum zu Lissabon), zu dem sich das Studienblatt in der Albertina befindet. Auch Teile seines Skizzenbuches, in welchem er mit dem Silberstifte auf weiß-

grundiertes Papier Porträts, Architekturen und Landschaften zeichnete, sind noch auf uns gekommen.

Die wichtigsten Denkmale dieser niederländischen Reise, zugleich Zeugnisse der großen Einwirkung der Antwerpener Meister auf seine Malweise, sind die Bildnisse des Barend van Orley in Dresden und eines unbekannten Patriziers (Imhof?) in Madrid. Es beginnt überhaupt jetzt für Dürer wieder eine Periode neuen Aufschwunges und letzter Reife. Als er nach einem Jahre nach Nürnberg heimkehrte, fand er bereits die Vaterstadt und die Freunde von der Reformationsbewegung tief ergriffen. Bei seinem scharfen und ernsten Geiste und bei seiner tiefen religiösen Empfindung konnte er davon nicht unberührt bleiben. Schon in den Niederlanden hatte ihn die (falsche) Nachricht von Luthers Gefangennahme und Tod mächtig aufgeregt. Aber bald wurde dieser echte schöne Glaubenseifer der Nürnberger kontaminiert durch Schwärmer und Freigeister der Karlstadtschen Richtung, und auch Dürer gab sich eine Weile dieser Bewegung hin. Bald aber sah er mit Schrecken, daß Willkür und Zuchtlosigkeit im Gefolge solcher absoluten Freizügigkeit sein müßten. So hatte er das Bedürfnis, von den frechen Brüdern öffentlich abzurücken. Diesen Sinn haben die Unterschriften und Tafeln der berühmten sog. vier Apostel. Er verehrte dem Rate Nürnbergs 1526 diese Doppeltafel, auf welcher er die Apostel Johannes mit Petrus und Paulus mit Markus (Abb. 246 und 247) gemalt hatte. Johannes und Paulus sind die Hauptgestalten. Während Johannes (im roten Mantel) sinnend in das geöffnete Buch blickt, das er in den Händen hält, hat Paulus (im weißen Gewande) das Buch geschlossen, faßt mit starker Hand das Schwert und blickt zornmütig aus dem Bild heraus. Prüfung der Wahrheit und ihre mannhafte Verteidigung — daraufhin sind offenbar die Charaktere und die Züge der Apostel gerichtet; aus diesem Grundgedanken hat Dürer die beiden Hauptgestalten geschaffen. So sind die vier Apostel ein kostbares Denkmal der religiösen Stimmung des Meisters, zugleich aber




246. und 247. A. Dürer, Die vier Apostel. München



248. A. Dürer, Heilige Familie. Federzeichnung. Basel

ein lebendiges Zeugnis der siegreichen Überwindung aller früheren Schranken seiner Kunst. Die feine, bis in das Kleinste sorgfältige Ausführung ist geblieben, aber ein plastisches Element in der Modellierung der Gewänder durch Abstufung der Farben hinzugekommen. Auch das Markige und Kernhafte in der Auffassung der Köpfe erscheint noch reiner und wirkungsvoller hervorgehoben, wie sich schon aus der populären Bezeichnung der Apostel als »Die vier Temperamente« ergibt. Gewiß ist die Neigung zu großen stehenden Einzelgestalten in den Nieder-



249. Schäufelein, Beweinung Christi. Nördlingen, Rathaus

landen vor den Altären Hubert und Jan van Eycks in Dürer belebt worden; aber auch ein zwanzig Jahre lang zurückliegender Eindruck hat mit Pate gestanden: die Seitenfiguren Giovanni Bellinis im Altar in der Frari-Kirche in Venedig, der wieder auf Mantegnas Zeno-Altar in Verona zurückgeht. So bilden diese Tafeln gewissermaßen die Synthese nördlicher und südlicher Kunst in Dürers Brust und Kunst; der lang und lähmend empfundene schmerzliche Zwiespalt ist überwunden, breit und machtvoll strömt südliche Größe in die nordische Gestaltungskraft ein. Die Tafeln haben, ebenso wie die Adams und Evas in Madrid oder wie die machtvolle Lucrezia in München (1518, Zeichnung aber schon 1508), kein Mittelbild umschlossen, sondern waren immer selbständig.

Neben diesen Tafeln ist die sonstige Ausbeute nach der niederländischen Reise gering. Zeichnungen weisen auf einem großen Marien-Altar, eine deutsche »Conversazione«, die leider nicht ausgeführt ist. In den Porträts des Hieronymus Holzschuher und Jakob Muffel kehrt sich Dürer von der malerischen Weichheit wieder ab und gibt eine zwar sehr charaktervolle, aber doch in harten Einzelheiten erfaßte Gesamterscheinung. Sehr bedeutend sind auch die Kupferstiche der letzten Zeit, vor allem Porträts (Bildnisse des Kardinals von Mainz, des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, Pirkheimers, Melanchthons und Erasmus' von Rotterdam). Dürer starb 1528 am 6. April, an demselben Jahrestage wie Raffael, in seinem 57. Jahre, nachdem er schon längere Zeit von Kränklichkeit heimgesucht worden war.

Die abschließende Betrachtung darf nicht bei dem bloßen Staunen über Dürers künstlerische Fruchtbarkeit verweilen. Diese ist gewaltig groß. Von den Tafelbildern abgesehen,



250. B. Beham, Ein Landsknecht



251. S. Beham, Tanzende Bauern. (Die Monate)

zählt das Verzeichnis seiner Werke 194 Kupferstiche, 170 Holzschnitte und mehrere hundert Zeichnungen auf, unter diesen viele, die, mit der größten Sorgfalt nicht anders wie Malereien behandelt (Abb. 248), wahre Proben des geduldigen Fleißes vorstellen, z. B. die Apostelköpfe, Studien zu dem Allerheiligenbilde (Abb. 245), das Doppeltäfelchen mit Simson und Christi Auferstehung, die kolorierten Pflanzen- und Tierzeichnungen. Viel wunderbarer als Dürers Fruchtbarkeit ist der Reichtum seiner inneren Entwicklung. Das Große ist, daß er sich nie zufrieden gibt mit einer erreichten Stufe, sondern mit rastloser Unverdrossenheit den steileren und höheren Weg sucht. Italien hat ihm viel gegeben, aber noch mehr genommen, nämlich das naive Zutrauen zu der eigenen Kraft. Eine Zeitlang konnte das als Entwurzelung erscheinen: aber am Schluß wird dann doch die höhere Synthese gefunden. Die deutsche Malerei rechnet seit Dürer mit neuen, geistigeren Maßstäben; sie greift nicht nur viel tiefer in die Welt der Erscheinungen, sondern sie bringt auch aus dem Meer des Unendlichen kostbarere Perlen herauf. Das Handwerkliche ist abgestreift, das Ringen um die Form weicht dem Gefühl festen Besitzes.



252. Barthel Beham, Pfalzgraf Otto Heinrich. Augsburg

Dürerschule. Dürers Werkstätte zog schon früh Malergesellen an. Noch vor Dürers venezianischer Reise trat in diese der Nürnberger Hans Leonhard Schäufelein (geb. vor 1490, † in Nördlingen 1539/40) ein, der namentlich im Holzschnitt ungemein fruchtbar war, seit 1515 in Nördlingen sich ansiedelte und hier auch als Maler (Wandgemälde im Rathause: Judith und Holofernes, Flügelaltar in der Georgskirche: Kreuzabnahme [Abb. 249]), eine reiche Tätigkeit entwickelte. Auch Hans (Süß) von Kulmbach († 1522), ursprünglich ein Schüler des Jacopo de' Barbari,



arbeitete eine Zeitlang in Dürers Werkstätte. Sein bedeutendstes Werk ist die Anbetung der Könige (Berlin), in der Komposition an Dürer mahnend, durch den Schmelz und die feine Harmonie der Färbung ausgezeichnet. Dürers Einfluß erfuhr ferner Hans Springinklee († 1540), als Illuminator und Zeichner für Holzschneider geschätzt. Auch der jüngere Bruder des Meisters, Hans Dürer, bewährte sich als fleißiger Gehilfe und verließ Nürnberg erst nach Albrechts Tode, um als Hofmaler in Krakau in die Dienste des Königs von Polen zu treten. Von Schülern aus Dürers späterer Zeit ist namentlich Georg Pencz zu erwähnen, der seit 1523 selbständig arbeitete und als Kupferstecher und Bildnismaler hervortritt. In seinem Entwicklungsgange entfernte er sich immer mehr von Dürers Vorbild und näherte sich den Italienern, besonders Giulio Romano und Bronzino. Sein Hauptwerk ist das Kniestück eines Goldschmiedes oder Münzmeisters in der Kunsthalle zu Karlsruhe von 1545. Er starb in dürftigen Verhältnissen 1550. An ihn schlossen sich die beiden Brüder Beham an, Sebald (1500—50) und Barthel (1502—40). Alle drei hatten 1524 den Lehren Karlstadts (s. oben S. 157) und Thomas Münzers Gehör geschenkt und mußten sich wegen ihrer Gottlosigkeit vor dem Rate verantworten. Sebald Beham führte überhaupt ein unruhiges Leben, bis er sich 1534 in Frankfurt niederließ. Eine gewaltige Menge von Holzschnitten und Kupferstichen ging aus der Werkstätte des leicht und rasch arbeitenden Künstlers hervor (Abb. 250 und 251). Das berühmteste Malwerk Sebalds ist eine bemalte Tischplatte mit der Geschichte Bathsebas (im Louvre). Barthel Beham siedelte sich 1527 in München an und trat in die Dienste des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Dadurch erklärt sich die große Zahl fürstlicher Porträts (Abb. 252), welche Barthel geschaffen hat. Das beste und umfangreichste unter den Altarbildern ist die Kreuzfindung in der Münchener Pinakothek; sie weist in der Anordnung der Szene, in den Bauten des Hintergrundes deutlich auf das Muster älterer venezianischer Maler hin, von welchen er jedoch in der derberen Charakteristik der einzelnen Gestalten abweicht.



253. A. Altdorfer, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

Alle diese Meister haben den gemeinsamen Zug, daß sie, im Holzschnitt oder Kupferstich ebenso heimisch wie in der Malerei, durchgängig eine Doppelwirksamkeit entfalten. Auf welchen Teil ihrer Tätigkeit der größere Nachdruck gelegt werden muß, darüber ist kein Zweifel möglich. Als Maler zeigen sie einzelne lobenswerte Eigenschaften; sie sind namentlich auf Kraft und Glanz der Farbe bedacht und ver-



254. A. Altdorfer, hl. Anna



255. Albrecht Altdorfer, Geburt Marias. München

stehen die Handlung deutlich und wahr wiederzugeben. Die ateliermäßige Arbeit überragt aber doch bei Altären und Kirchenbildern in den meisten Fällen die persönliche Gestaltung. Ganz anders treten dieselben Künstler auf, wenn sie für den Holzschnitt zeichnen oder in Kupfer stechen. Hier erweitern sich sofort die Grenzen ihrer Phantasie, welche eine überaus reiche Stoffwelt in sich aufnimmt; die Formen erscheinen lebendiger, die Typen mannigfacher, das Gebärdenspiel bewegter, das Auge wird für das Neue in jeder Hinsicht empfänglicher. Die Weiterentwicklung der deutschen Kunst nach den zwei Richtungen eines engen Anschlusses an das Volkstum und stärkeren Anschlusses an italienische Formenelemente vollzieht sich in diesen Kreisen. Wir werden den Männern, welche diese Wandlung durchführten, noch einmal unter dem Namen der »Kleinmeister« begegnen.

Der gleiche Vorgang, der an den Dürerschülern beobachtet wird, wiederholt sich auch bei den anderen Künstlergruppen. Albrecht Altdorfer, Architekt, Maler und Graphiker, seit 1505 in Regensburg ansässig und hier 1538 verstorben, ist vor allem durch seinen poetischen Sinn für landschaftliche Schönheit ausgezeichnet und, wie seine »Ruhe auf der Flucht« (Abb. 253) im Museum zu Berlin zeigt, in seiner Auffassung der biblischen Ereignisse ganz volksmäßig (Abb. 254). Das schöne Bild »die Geburt Marias in der Kirche« in München (Abb. 255) verrät eine Raumgröße, die an Jan van Eycks Raumkunst gemahnt und enthält dabei in der Figurengruppe echteste Volkstümlichkeit. In Bildern wie dem »hl. Georg im Walde« (München) wird die Natur hochpathetisch, fast expressionistisch; das Dämonische des Blätterwaldes ist keinem deutschen Künstler so gelungen. Mit Beham, Burgkmair, Feselein und Refinger malte er für Herzog Wilhelm IV. eine Serie von Historienbildern; die Schlacht von Arbela (Alexander und Darius) setzt große Massen in Bewegung und führt den Zusammenprall der Heere glaubhaft vor. Von seinen farbigen Holzschnitten ist die »schöne Maria von Regensburg« ein auch durch den besonderen Anlaß seiner Schöpfung interessantes Blatt. Altdorfer erweist sich immer deutlicher als der bedeutendste Kolorist und Dichter der Donauschule. Die farbige Welt der Erscheinungen dient ihm zum Ausdruck stärkster Potenzen im seelischen wie kosmischen Sinn. Namentlich die Schilderung der Landschaft sättigt sich mit dämonischen Reizen, im Gegensatz zur naiven Schilderlust und dem harmlosen Plauderton

früherer Zeiten. Hier weist die deutsche Kunst eine Eigenart auf, dem die italienische Kunst nichts Verwandtes anreihen kann. Bei aller Gewalt der Empfindung ist das Ganze doch gebändigt und gestaltet, höchste Temperatur ohne Wildheit. Man fragt bekümmert, weshalb eine so fruchtbare Kunstrichtung keine weitere Entwicklung fand, sondern mit dem leider so frühen Tod des Malers, der zugleich Graphiker und Architekt war, wieder erlosch? — Dürer gewann auch auf schwäbisch-alemannischem Boden in Hans Baldung, genannt Grien, einen Anhänger, der freilich



256. Hans Baldung, Ruhe auf der Flucht. Wien

auch Grünewalds Einfluß erfahren hat. Namentlich die Porträtbilder und die zahlreich erhaltenen Zeichnungen bekunden die regen Beziehungen zu dem Nürnberger Meister, dessen Werkstätte der um das Jahr 1476 in der Nähe von Straßburg geborene Baldung (seine Familie stammte aus Schwäbisch-Gmünd) vor 1506 besucht haben dürfte. Seit 1509 ist er in Straßburg ansässig, wo er 1545 stirbt. Mehrere Jahre hat er in Freiburg (1511—17) zugebracht und hier sein Hauptwerk, den aus elf Tafeln bestehenden Hochaltar, geschaffen. Die Vorderseite zeigt im Mittelbilde die Krönung Mariä, auf den Flügeln Szenen aus dem Marienleben; das Hauptbild der Rückseite stellt die Kreuzigung Christi, fast erdrückend durch den Figurenreichtum, dar. Hier tritt uns ein neuer, von Dürer unabhängiger Zug in Baldungs Natur entgegen. Aus gutem Grunde gaben ihm die Freunde von seiner Lieblingsfarbe den Beinamen Grien oder Grienhans. Er liebt nicht allein eine helle, kräftige Färbung (Anbetung der hl. drei Könige im Berliner Museum), sondern strebt eigentümliche Koloritwirkungen an. So läßt er im Freiburger Altare bei der »Geburt Christi« das Licht von dem Christkinde ausgehen. Bei



257. Hans Baldung, Veritas. Nürnberg



258. Wechtlin, Beweinung Christi. München

geöffneten inneren Flügeln sieht man Marias Krönung und als Zeugen des feierlichen Hergangs die zwölf Apostel. Er gibt in der »Rast auf der Flucht nach Ägypten« in der Sammlung der Wiener Akademie (Abb. 256) ein landschaftliches Stimmungsbild. Das alte Thema des Totentanzes erweitert er, indem er den Tod mit einer schönen, jungen, nackten Frau gesellt, die in der Blüte der Jahre sterben muß. Aber auch die Veritas (Abb. 257) oder die fünf Sinne werden in ähnlicher Weise symbolisiert. Vor allem benutzt Baldung das Nackte, wo er den antiken Mythus illustriert, wie in dem Casseler Bild: Herkules und Antäus. Es ist gewiß nicht Zufall, daß Baldung nicht allein gern auf getöntem Papier zeichnete und die Lichter mit weißer Farbe aufsetzte, sondern auch die Holzschnitte (nicht als der erste, aber oft wirkungsvoller als der Straßburger Wechtlin [Abb. 258], den man häufig als den Erfinder der Helldunkelblätter nennt) mit mehreren Farben druckte und ihnen dadurch einen malerischen Charakter verlieh.

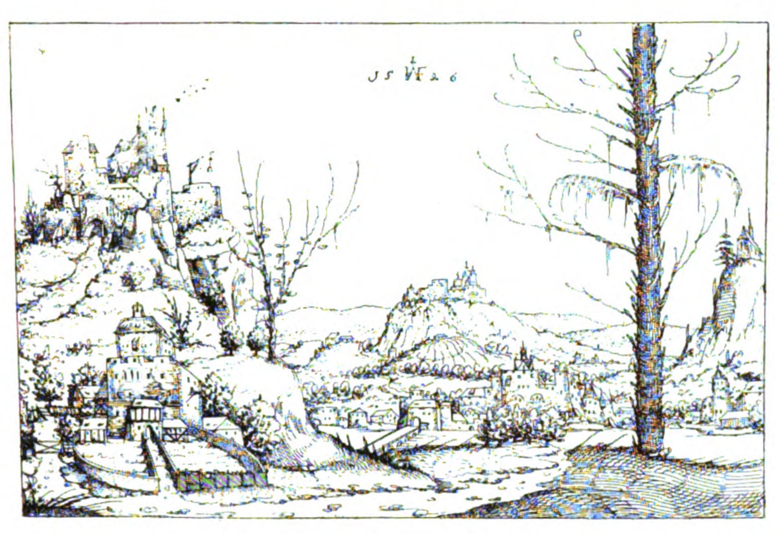


259. Aldegrever, Maria auf dem Halbmond



260. Aldegrever. Selbstbildnis. Kupferstich 1537

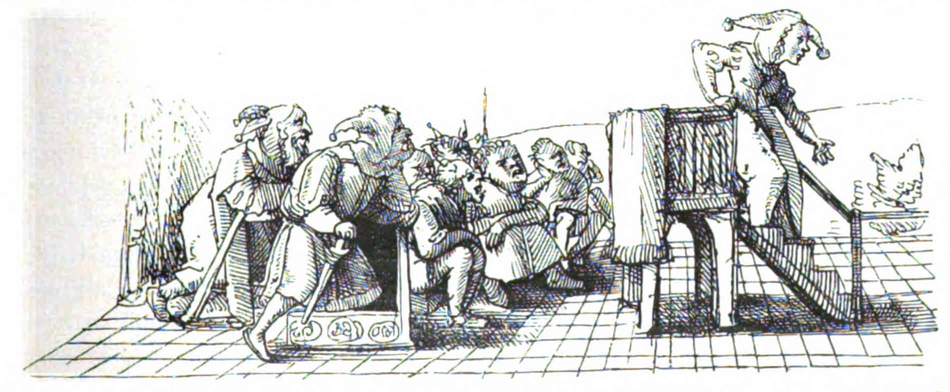
Auch die Bedeutung des Soester Malers und wackeren Vorkämpfers der Reformation Heinrich Aldegrever (1502 bis nach 1555), auch Trippenmeker genannt, ruht vornehmlich auf den zahlreichen Kupferstichen, die wir von ihm besitzen (Abb. 259), mögen immerhin seine gemalten Bildnisse durch eine unmittelbare Frische der Auffassung und durch Schärfe der Zeichnung (Abb. 260) überraschen, und seine Altarbilder (Anbetung der hl. drei Könige in der Wiesenkirche zu Soest) durch die genauen Naturstudien bestechen. Das Porträtfach bleibt überhaupt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die starke Seite der deutschen Malerei.



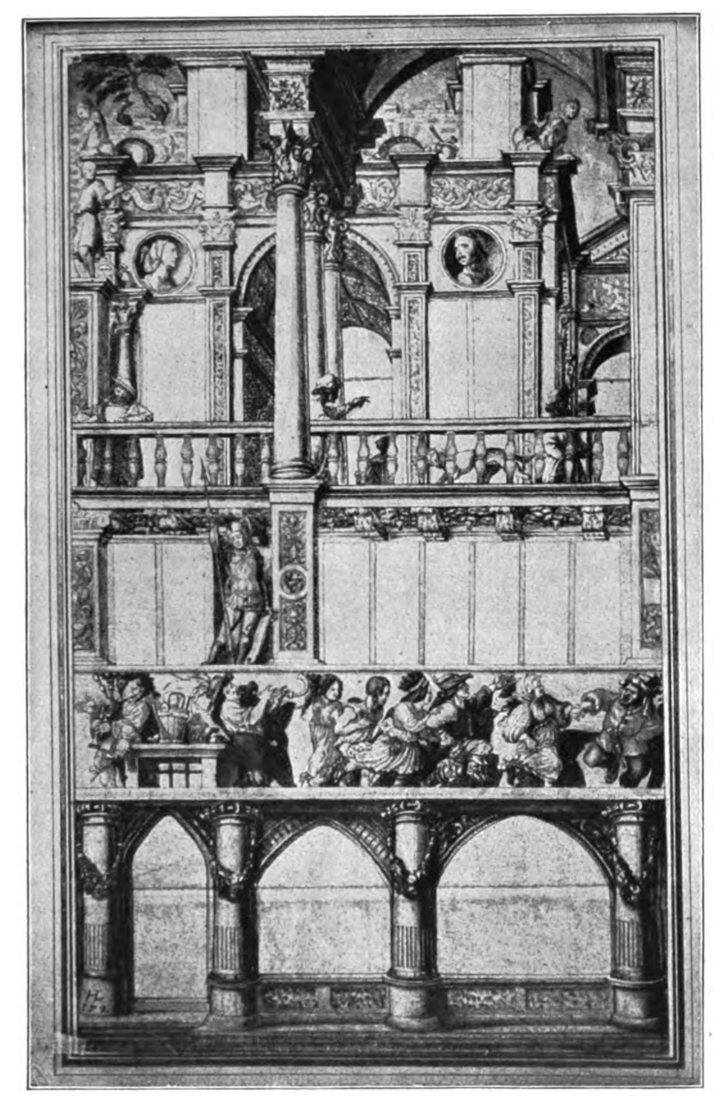
261. Augustin Hirschvogel, Landschaft

Augustin Hirschvogel, geb. 1503, gest. 1552 in Wien, war ein erfinderischer Kopf, Ingenieur, Stempelschneider und Verfertiger emaillierter Tonwaren. Zwischen 1543 und 1549 hat er etwa 150 Blätter in guter, scharfer Ausführung radiert. Während seine Figurenszenen schwach sind, wirken seine Landschaftsblätter (Abb. 261) mit weiten Berggegenden und breiten Wasserflächen sehr anmutig.

3. **Hans Holbein der Jüngere.** Völlig unabhängig von Nürnberg, mit Augsburg nur durch Abstammung und Jugenderziehung lose verbunden, tritt uns der jüngste große Maler der Reformationsperiode entgegen. Hans Holbein, 1497 in Augsburg geboren, gewinnt für uns erst seit seiner Übersiedelung nach Basel (1515) greifbare Gestalt. Nach seiner Ausbildung bei seinem Vater mag er dann zuerst in der Werkstätte des Hans Herbst, dessen Porträt (Northbrookgalerie in London) er im Jahre 1516, also erst neunzehn Jahre alt, malte, Beschäftigung gefunden haben. In demselben Jahre scheint er sich bereits selbständig gemacht zu haben; denn aus dieser Zeit stammen die Bildnisse des Bürgermeisters Jakob Meyer, genannt zum Hasen, und seiner Gattin (Museum zu Basel). Um seinen Lebens-



262. Hans Holbein d. J., Die Narrheit vom Katheder steigend. Aus den Zeichnungen zum Lobe der Narrheit



263. Hans Holbein, Entwurf zu Wandmalerei Haus zum Tanz in Basel

unterhalt zu gewinnen, übernahm er Arbeiten der mannigfaltigsten Art. Er malt das Aushängeschild eines Schulmeisters (1516) und eine (im Züricher Landesmuseum bewahrte) Tischplatte, mit der satirischen Geschichte des »Niemand«, dem die Menschen alle Schuld aufzubürden lieben; er macht Entwürfe zu Glasgemälden und Zeichnungen für Formschneider: Titeleinrahmungen, Randleisten, Initialenalphabete, Buchdruckersignete, welche zahlreiche, von den Baseler Druckern herausgegebene Werke schmücken. Außerdem ist er in Luzern und Basel mit Wandmalereien beschäftigt, von denen sich leider nichts als eine farbige Zeichnung zu der Fassade des nach dem figürlichen Fries benannten Hauses »zum Tanz« erhalten hat (Berlin, Kupferstichkabinett; Abb. 263).

Die Verbindung mit den Baseler Druckern, durchgehends angesehenen und tüchtigen, selbst gelehrten Männern, bahnte ihm den Weg zu den humanistischen Kreisen, vor allem zu dem Fürsten der Humanisten, zu Erasmus von Rotterdam. Das älteste Denkmal seiner Beziehungen zu Erasmus sind die flüchtigen Federzeichnungen zu dem »Lobe der Narrheit«, dieser volkstümlichsten Schrift des großen Humanisten, mit welchen Holbein, offenbar unter gelehrtem Beirate, im Winter 1515 die Ränder eines Exemplars schmückte (Abb. 262).

Seine innere Entwicklung, besonders in dem Fache, in welchem er den höchsten Ruhm erzielte, in der Porträtmalerei, hatte er früh und rasch vollendet. Aus dem Jahre 1519 stammt das Brustbild des Druckers Bonifazius Amerbach (Museum zu Basel), welches bereits die Vorzüge der Holbeinschen Porträts, die feste Zeichnung, die scharfe Charakteristik und den feinen Farbenschmelz, aufweist. Diesen verstand er noch zu steigern, als er einige Jahre später (1526), den satirisch-moralischen Neigungen der Baseler Humanisten huldigend, auf zwei Tafeln (Museum zu Basel) die wahre (Venus und Amor) und die feile Liebe (Lais Corinthiaca) schilderte. Durch die streng individuelle Fassung der Köpfe verlockt,

deutete man die Gemälde als Bildnisse einer bekannten lockeren Baseler Frau, der Dorothea Offenburgerin (Abb. 264).

1519 war er in Basel der Zunft beigetreten; aus diesem Jahr stammt das festlich stolze Bild: »Der Brunnen des Lebens« in Lissabon, das ein altes mystisches Marienthema, das die Gotik vielfach abgewandelt hatte, nun im neuen Renaissancegarten vor pompöser Marmorarchitektur in reicher Staffelung der Szene vorträgt (Abb. 265). Wie auch äußerlich sein Ansehen gestiegen war, ersehen wir daraus, daß ihm 1521 der Rat von Basel die Ausmalung des großen Saales im Rathause übertrug. Nach herrschender Sitte wurden Muster strenger Gerechtigkeitspflege als Gegenstände der Darstellung ausgewählt: Charondas, der Gesetzgeber der Stadt Thurii, der sich selbst bestraft, nachdem er aus Vergeßlichkeit sein eigenes Gesetz übertreten; ferner Zaleukus, welcher die Strafe des Sohnes halb auf sich nahm, Vaterliebe mit Gerechtigkeitssinn paarend, der unbestechliche Curius Dentatus und der übermütige Perserkönig Sapor. Die Bilder, von Holbein nach längerer Unterbrechung vollendet, sind, da sie auf die trockene Wand mit Wasserfarben aufgetragen wurden, längst zerstört und nur in Skizzen erhalten. Aber selbst in dieser Gestalt erscheinen sie für die Beurteilung der Künstlernatur Holbeins überaus lehrreich. Sie offenbaren ein tiefes Eindringen in das Wesen des Ereignisses, ein scharfes Erfassen des Kernhaften in Stimmungen und Charakteren, eine Begeisterung für die antike Sonderwelt, wie sie in gleichem Maße bei keinem seiner Kunstgenossen beobachtet wird. Auch bei den biblischen Szenen gibt er dem unverhüllten, strengen Realismus freien Raum und läßt der dramatischen Wirkung zuliebe den überlieferten idealen Typus vollständig zurücktreten. Wenn er den toten Christus auf der Bahre malt, so sucht er die Unerbittlichkeit der Stunde durch höchste Starrheit und grausame Strenge zu symbolisieren· er wollte wohl absichtlich mit solcher Darstellung den Gegenpol zu Grünewalds wildschweifenden Kurven aufstellen. In den Darstellungen der Passion (Abb. 266) betont er die dramatische Stimmung, die klare Auseinandersetzung der mannigfaltigen Charaktere und ihrer Leidenschaften. Holbein erzählt die Passionsgeschichte in zehn getuschten Zeichnungen, vielleicht Entwürfen zu Glasgemälden, und malte auf einer größeren, in acht Felder geteilten Tafel die wichtigsten Szenen (beides im Museum zu Basel). Manches erscheint grell; aber die nächtlichen Szenen wirken phantastisch und malerisch und greifen durchaus über das Übliche hinaus. Eine ähnliche künstliche Beleuchtung brachte Holbein in der »Geburt Christi« an, einem Altarflügel, welcher mit dem anderen Flügel (Anbetung



264. Hans Holbein d. J., Dorothea Offenburg als Lais. Basel



265. Hans Holbein d. J., Der Brunnen des Lebens. Lissabon

der hl. drei Könige) zusammen im Freiburger Münster bewahrt wird. Das Licht strahlt von dem neugeborenen Kinde aus und beleuchtet die nächststehenden Gruppen, während der Hintergrund im Mondschein glänzt.

Der ernste Zug in Holbeins Phantasie spiegelt sich auch in seinen Madonnenbildern wieder und verleiht ihnen eine würdevolle Hoheit. Es ist weniger die gnadenreiche Himmelskönigin als die anmutige Mutter, welche er darstellt. Die streng komponierte »Madonna von Solothurn«, zwischen den Heiligen Ursus und Martinus thronend, malte Holbein 1522,

die »Madonna des Bürgermeisters Meyer« wird einige Jahre später angesetzt. Das Originalbild (Abb. 267) befindet sich im großherzoglichen Schloß zu Darmstadt. Das früher als Original angesehene Gemälde in der Dresdener Galerie ist eine spätere (niederländische) Kopie, welche durch einzelne Änderungen in den Maßen und in der Färbung dem Geschmack des 17. Jahrhunderts sich leichter einschmeichelte als das Originalwerk des Meisters. Nachdem (1887) der schwere Firnis und die frevelhafte Übermalung entfernt worden sind, ist die tiefe monumentale Schönheit des Darmstädter Bildes auch den Künstlern, die sich gegen die helläugigeren Kunsthistoriker so lange sträubten, offenbar geworden. Die Madonna mit dem kühn verkürzten Christuskinde auf dem Arme, mit lang herabfließendem, aufgelöstem Haare und einer Krone auf dem Haupte, steht in einer Nische und wird von der knieenden Familie des Bürgermeisters Meyer verehrt. Die Familiengruppe, insbesondere der Bürgermeister selbst und seine Frau, gehören zu dem Besten, was Holbein geschaffen hat. Die Studien für das Bild besitzt das Baseler Museum. Mit diesem Bild erreicht die deutsche Malerei der Renaissance eine statuarische Monumentalität, die auch Dürer nicht gefunden hat. Alles ist ins Gleichmaß und Gleichgewicht gebracht, ohne daß die Tafel kühl wirkte. Sie lebt von der geballten Kraft der eng zusammengeschobenen Gruppe (gerade dies fehlt der Dresdener Kopie) und baut sich doch folgerichtig aus Einzelheiten ordnungsgemäß in die Höhe. Der Sinn für Ordnung und Bildeinheit, für Harmonie und Verteilung war Holbein stärker eingeboren als Dürer. Hier liegt das Geheimnis seiner reifen Kunst, freilich auch ihre Grenze.



266. Hans Holbein d. J., Christus vor dem Hohenpriester. Basel

Es ist kein Wunder, daß Holbein als Baseler Bürger auch an dem Thema teilnahm, das an der Wand des Baseler Doms schon manchen Nachdenklichen gefesselt hatte — dem sog. Totentanz. Die unerbittliche Gewalt des Todes über jegliche Kreatur hatte sich durch die häufigen Pestilenzen dem Volke nur allzu tief eingeprägt; sie beschäftigte die Phantasie der Dichter und Maler. Wenn der Tod zum Reigen auffordert, dann hilft kein Widerstreben. So entstanden die vielen Totentänze in Kirchen und an Friedhofsmauern. Auch Holbein wurde von der künstlerischen Bedeutung der Totentanzgedanken ergriffen und er hat mehrere Kompositionen mit solchen Gedanken gefüllt. Er zeichnete ein Initialenalphabet mit Totentanzbildern, er entwarf als Schmuck einer Dolchscheide (Abb. 269) einen Totentanz und schilderte einen solchen endlich in einer Reihe kleiner Blättchen, welche der ausgezeichnete Holzschneider Hans Lützelburger, genannt Frank, schnitt. Die ganze Folge wurde 1538 in 40 Blättern in Lyon und seitdem noch öfter mit vermehrter Blattzahl herausgegeben;



267. Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Meyer. Darmstadt

doch fällt die Entstehung dieser Zeichnungen und auch ihr erster Druck in eine viel frühere Zeit (1522—26). In Holbeins Phantasie verwandelte sich der einförmige Totentanz in eine dramatische Aktion, in welcher der Tod als Held auftritt. Gleichsam im Vorspiele wird, »wie der Tod in die Welt kam«, die Erschaffung der Eva und der Sündenfall erzählt. Mit der Vertreibung aus dem Paradiese beginnt die Herrschaft des Todes. Grauenhafte Gestalten stimmen auf dem Blatte »Gebein aller Menschen« die Musik zum Tanze an. Alle Stände, alle Lebensalter sind dem Tode unterworfen. Dieser ist nach Holbeins Auffassung ein dämonischer, unheimlicher Geselle, der bald hämisch seinem Opfer auflauert, bald gewalttätig darauf losstürzt, bald scheinbar gutmütig menschliche Torheit stützt und steigert, bald auch des Amtes der rächenden Gerechtigkeit waltet. Immer unerwartet, fast niemals willkommen, tritt er auf, mitten aus dem Genusse und der Arbeit des Lebens reißt er seine Beute heraus (Abb. 268 und 270). Den versöhnenden Schluß bildet das großartige Blatt mit dem Jüngsten Gericht.

Obwohl Holbein ein treuer Sohn der alten Kirche blieb, hat er doch auch in den Streit der Geister eingegriffen und in Blättern wie dem Ablaßhandel (Abb. 271) offenkundige Schäden



268. Hans Holbein d. J.,
Der Tod und Adam. Holzschnitt



270. Hans Holbein d. J.,
Der Tod und der Krämer. Holzschnitt

gegeißelt. Auch das Alte Testament illustriert er in 92 kleinen, scharf die Vorgänge schildernden Holzschnitten. Bei idyllischen Vorstellungen verhält sich seine Phantasie ziemlich spröde, dagegen malt sie in kräftigen Farben die erschütternden Szenen, die gewaltsamen Charaktere. Unter den Einzelblättern, welche er im Holzschnitte herausgab, ragt das Porträt seines Gönners, des Erasmus von Rotterdam, in ganzer Figur stehend, an einen Terminus angelehnt, in reicher Einrahmung (»Gehäuse«), hervor.



269. Hans Holbein, Entwurf zu einer Dolchscheide
Basel

Im Herbste 1526 unternahm Holbein eine Reise nach England, wo er namentlich im Hause des späteren Kanzlers Thomas More freundliche Aufnahme fand, für welche er durch ein großes Gemälde, den ganzen Familienkreis des More umfassend (uns leider nur im ersten Entwurfe [Basel] erhalten), dankte. Nach zweijähriger Abwesenheit kehrte er nach Basel zurück und nahm die Arbeiten am Rathause wieder auf. Die Wandlung des Volksgeistes übte auf sie nachhaltigen Einfluß. Wie in der nationalen Kultur die humanistische Strömung von der reformatorischen Bewegung abgelöst wurde, so trat auch hier an die Stelle des Valerius Maximus die Bibel. Die antiken Figuren machen alttestamentlichen Gestalten Platz: dem Könige Rehabeam, der seine Gewaltherrschaft ankündigt



271. Hans Holbein d. J., Ablaßhandel. Holzschnitt



272. Hans Holbein, Die Israeliten vor Rehabeam — Fragmente der Rathausfresken. Basel

(Abb. 272) und Saul, welcher für seinen Ungehorsam von Samuel verworfen wird. Auch diese Szenen sind uns nur in Entwürfen und Studien erhalten (Abb. 273).

Die wirren Zustände in der Heimat und die Aussicht auf eine reichere Beschäftigung in England bewogen Holbein, 1532 Basel und seine Familie abermals zu verlassen, welche er nur noch einmal auf kurze Zeit (1538) wiedersah. Er wurde in London überaus freudig willkommen geheißen; denn die Engländer besaßen damals keine indigene Kunst. Wie sie im 17. Jahrhundert sich van Dyck verschrieben, so holten sie sich im 16. Jahrhundert den besten deutschen Porträtisten über das Wasser herüber. Die deutschen Kaufleute, welche dort im Stahlhofe residierten, übertrugen ihm die Ausschmückung ihrer Gildhalle. Holbein malte auf Leinwand in Leimfarben den »Triumph des Reichtums und der Armut«, reiche allegorische Kompositionen, die leider im folgenden Jahrhunderte spurlos verschwanden und sich nur in Nachbildungen erhalten haben. Die Originalskizze zum »Triumph des Reichtums« besitzt der Louvre. Später trat Holbein in die Dienste König Heinrichs VIII. Damit hängt die nahezu ausschließliche Tätigkeit des Künstlers im Porträtfache während seines englischen Aufenthaltes zusammen. In Wandgemälden, Miniaturen, in zahlreichen (in Windsor bewahrten) leicht getuschten Kreidezeichnungen und in Ölbildern führt er uns die königliche Familie, angesehene Mitglieder des englischen Adels und des englischen und deutschen, in London ansässigen Bürgerstandes vor die Augen. Zu den besten Bildnissen Holbeins gehören Sieur de Morette (ein französischer Edelmann, der zugleich mit Holbein am Hofe Heinrichs VIII. weilte) in Dresden, der Danziger Kaufmann Jörg Gyze



273. Hans Holbein d. J., Samuel verwirft Saul. Skizze zu einem Rathausbilde. Basel, Museum



274. Hans Holbein d. J., Jörg Gyze. Berlin



275. Hans Holbein d. J., Jeane Seymour. Wien

in Berlin (Abb. 274), Simon George aus Cornwall in Frankfurt, der königliche Falkonier Robert Chesemann im Haag, die sog. beiden Gesandten Lord Jehan de Dinteville und Bischof Georges de Selve in London, der Herzog von Norfolk in Windsor. Die Frauenporträts sind weniger zahlreich, doch hat er auch hier in der Königin Jane Seymour in Wien (Abb. 275) und in der Prinzessin Christine von Dänemark (London), obwohl ihm diese jugendliche Witwe nur wenige Stunden zum Bilde saß, ausgezeichnete Porträts geschaffen. Wenn in den Männerbildnissen die lebendige Auffassung bis zum Anklange einer augenblicklichen Stimmung und Bewegung gesteigert wird, wobei das rege Händespiel wesentlich mithilft, so fesseln die Frauenköpfe durch den feinen, die mangelnde Anmut ersetzenden Ausdruck. Auch in den Farben stehen die englischen Porträts über den Bildnissen aus der älteren Baseler Zeit. Die grauen Schatten sind verschwunden, ein warmer, die Lokalfarben verschmelzender Gesamtton herrscht vor. Im Dienste des Königs schuf Holbein außerdem zahlreiche Entwürfe für Gold- und Messerschmiede: Becher, Uhrgehäuse, Säbelscheiden, Degengriffe usw., in welchen er Ornamente der Renaissance mit vollkommener Selbständigkeit wiedergibt. — Er starb in London an der Pest im Oktober 1543.

Wie verhält sich Holbein zu Dürer, welche Stellung nimmt er unter seinen Genossen ein? Dürers Phantasie umfaßt ein viel weiteres Gebiet, in der besonderen malerischen Begabung steht er aber entschieden hinter dem Baseler Meister zurück. Schon durch diese starke Betonung des malerischen Elements tritt Holbein der modernen Sinnesweise näher. Gleichmaß und Bildeinheit gewinnen durch ihn einen Kanon; der Gegensatz spätgotischer und humanistischer Kunst ist bei ihm überwunden. Er erscheint der Gegenwart aber auch in seinen Empfindungen enger verwandt. Bittere Jugenderfahrungen haben in ihm eine bis zum Herben ernste Anschauung des Lebens groß gezogen. Er verleugnet sie auch als Künstler nicht. Selbst in den Bauerntänzen, die er für den Holzschnitt zeichnete, ist nur Leidenschaft, keine naive Fröhlichkeit sichtbar. Bald lernt er es aber, den ernsten Ton bis zum Tragischen zu steigern. Dabei macht er keinen Unterschied zwischen religiösen und profanen Gegenständen der Schilderung, gibt die biblischen Er-



276. Hans Holbein d. J., Unbekannte Frau. Zeichnung. Basel

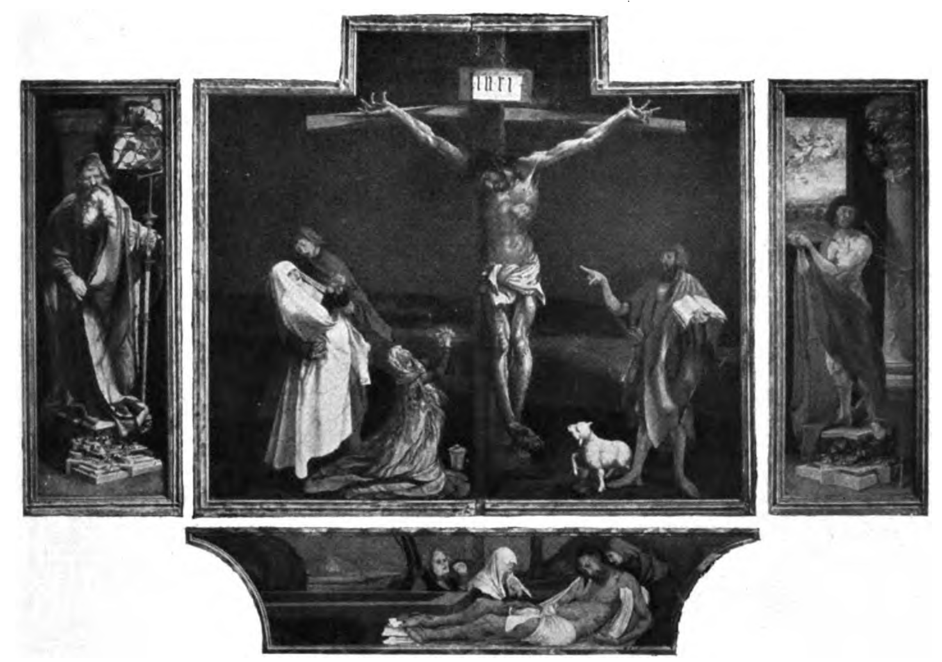
zählungen ebensogut wie die Ereignisse der Alten Welt und der Gegenwart als tragische Geschichten wieder. Die Einheit der Auffassung, wurzelnd in Holbeins persönlichem Wesen, getragen von festen künstlerischen Grundsätzen, macht seine Werke zu Marksteinen in der Entwicklung der nordischen Malerei. Sie läßt es begreiflich erscheinen, daß er auch außerhalb seiner engeren Heimat zu großer Anerkennung gelangte. Er hat allgemeine europäische Stimmungen zum Ausdruck gebracht. — Schüler hat Holbein nicht hinterlassen, doch stand ihm anfangs sein Bruder Ambrosius, nach den uns erhaltenen Porträts und Holzschnitten zu schließen, ziemlich nahe.

Einen fruchtbaren, für Formschneider vielfach tätigen Künstler besaß Basel in Urs Graf, der als Goldschmied aus Solothurn (geb. um 1485) zugewandert war und bis 1529 zumeist in Basel nachzuweisen ist. Voll Leben sind seine Schilderungen aus dem Treiben der Landsknechte und Eidgenossen und seine oft derben Schwänke (Abb. 277). Mitunter legte er Stimmungen und Erfahrungen des eigenen unruhigen Lebens in seinen Zeichnungen nieder. — Bern ist die Heimat eines anderen Schweizer Künstlers, Niklaus Manuel (Deutsch [1484?—1530]). Seine persönlichen Schicksale, sein Eingreifen in die Reformationsbestrebungen, seine Dichtungen haben ihn noch volkstümlicher gemacht als seine künstlerische Tätigkeit, welche umfassend genug erscheint. Er machte Entwürfe zu Glasgemälden (z. B. für den Berner Rathaussaal), fertigte Wandmalereien, so unter anderem einen großen Totentanz für das Dominikanerkloster zu Bern (nur in Kopie erhalten), versuchte sich in religiösen Darstellungen und Bildnissen, zeichnete Szenen aus dem Landsknechtsleben und Ornamente für Kunsthandwerker und half durch satirische Darstellungen (Ablaßkrämer) den Kampf gegen die alte Kirche schüren.



277. Urs Graf, Satyr und Nymphe. Holzschnitt

Allmählich zog sich die schweizerische Kunst auf den Volksboden zurück und fand in der Ausschmückung des Bürgerhauses die ihr am meisten zusagenden Aufgaben. Wie trefflich die Lösung gelang, beweist, um nur einen Kunstzweig zu nennen, die hohe Blüte der Schweizer









Obere Reihe:

Kreuzigung und Grablegung; die Heiligen Antonius und Sebastian

Mittlere Reihe:

Verkündigung; Engelskonzert; Maria in der Glorie; Auferstehung





Kampf des hl. Antonius mit den Dämonen

Zwiegespräch des Antonius und Paulus in der Thebais

278—280. Matthias Grünewald, Der Isenheimer Altar in Kolmar



281. Matthias Grünewald. Madonna von Stuppach

Glasmalerei. Sie wanderte von der Kirche in die Rat- und Bürgerhäuser: sie schuf nicht mehr ganze Fenster, sondern nur einzelne Scheiben und schlug in den zahlreichen »Ehrenwappen« die dekorative Richtung ein.

4. **Matthias Grünewald.** Matthias Grünewald (um 1480 bis nach 1529) ist die eigenartigste und zugleich rätselhafteste Erscheinung des Jahrhunderts. Trotz eifrigen Suchens hat man nur wenig sichere Daten gefunden. Unsicher wie sein Name und seine Geburtsstätte ist seine künstlerische Herkunft. Aschaffenburg, Frankfurt, Mainz sind mit seinem Namen verknüpft. In Mainz finden wir ihn (seit 1514) für den Kardinal Albrecht tätig. Ein hochgefeierter Altar des Mainzer Doms wurde 1632 von den Schweden entführt und versank mit dem Schiff in der Ostsee. Von Jugendwerken hat sich nur wenig erhalten (Verspottung in München, 1503, kleine Kreuzigung in Basel um 1505, die schon oben erwähnten Flügel des Hellerschen Altars in Frankfurt 1509) vollständig hingegen der Antoniusaltar aus dem Kloster Isenheim in Kolmar 1509—1511, dann Teile eines Madonnenaltars für Aschaffenburg (in Stuppach und Freiburg) von 1519, eine Kreuzigung von 1522 in Karlsruhe, eine Pietà in Aschaffenburg und die Tafel des Moritzaltars aus Halle in München. In diesen Werken zeigt Grünewald mit wachsender Reife einen Eigenstil, der die Spätgotik noch einmal zu einer letzten höchsten Manifestation bringt, um langsam aus dem heißen Feuer erster Visionen in die statuarische Würde der letzten Werke überzugehen. Er ist der Gesinnung und den Zielen nach am ehesten mit Backofens-Plastik verwandt, die ja gleichzeitig und auf demselben Boden spielte. Nur daß Grünewald ganz und gar malerisch verfährt und in der Beherrschung des Körpers, in der Konstruktion des Raums, in den Stimmungen und Beleuchtungen, in der feinen Farbenempfindlichkeit, im Ausdruck der Leidenschaften eine Vielseitigkeit und Meisterschaft entfaltet, die das Höchste erreicht und vor dem Letzten nicht zurückschreckt.



282. Matthias Grünewald, Pietà. Aschaffenburg

MADONNA VOM ISENHEIMER ALTAR. VON MATTHIAS GRÜNEWALD

Kolmar, Museum



283. M. Schaffner, Flügel des Hutzaltars Ulm, Münster. 1521

Am tiefsten führt die Betrachtung des Isenheimer Altars in Grünewalds Formen- und Gedankenwelt ein. Auf der Außenseite erscheint nicht ein Nebenthema oder ein Präludium, wie etwa die Verkündigung, sondern sofort das zentrale Thema der Kreuzigung (Abb. 278). Vor dem trostlosen Nachthimmel steht das armselige Marterholz mit dem blau angelaufenen zerfetzten, blutenden Leichnam, dessen Qual in den gespreizten Fingern und den verkrampften Füßen zu spüren ist. Unten am Fluchholz schreit die blonde, zarte Magdalena auf, während der arme bäurische Jünger Johannes die ohnmächtige Mutter in den Armen auffängt. Die Gegenseite nimmt die mächtige, breit hingestellte Figur des Täufers ein, der mit bedeutsamer Geste auf die Erfüllung seiner Weissagung zeigt; er muß wachsen, ich aber muß abnehmen. In der Predella mühen sich die drei klagenden Menschen, die riesige zerfetzte Fleischmasse in den Steinsarg zu heben. Seelenpein und Körperqual klingen in den beiden Heiligen der festen Schmalflügel aus, Antonius und Sebastian (letzterer ein Selbstporträt Grünewalds), die wie Statuen auf Steinsockeln lebendig und wunderbar farbig geworden sind im zarten Helldunkel ihrer Räume. Öffnet man den Schrein ein erstes Mal, so tritt helle Fest- und Sonntagsfrische ans Licht. Mariengedichte sind es, die nach dem Anblick des Golgatha doppelt lieblich schimmern (Abb. 279). Mit großen Schritten, von Freude zu Freude aufwärts eilt die Erzählung hin. Die Verkündigung ist als stürmische Freiung im Sinn der Italiener aufgefaßt; drohend rauscht der göttlich schöne Abgesandte des Höchsten auf das in seligem Schreck zusammenbrechende Erdenweib herab. Diese Szene spielt im süßen Abendlicht einer dämmernden Kapelle, deren Chörlein im goldenen Segen späten Sonnenglanzes zittert. Dieser Innenraum ist der schönste, den die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts gemalt hat. Das Mittelbild ist ein Weihnachtsbild, aber neu und frei gedichtet (Tafel IX). Die Kinderstube mit ihren Geräten der Unschuld und Unsauberkeit (Wiege, Badebütte und Töpfchen) ist in den mystischen Garten verlegt, wo die schöne Mutter ihrem seligen Mutterglück sich leidenschaftlich hingibt, während ringsum in der Luft ein Klingen und Singen, ein rauschendes Saitenspiel anhebt. Fern leuchten Eisberge, aus Wetterwolken stürzen Engelscharen nieder auf Bethlehems Flur, vom alten Jehova gesandt, vorn aber unter dem Dunkel eines krausen, gotischen Baldachins fiedeln und singen Engelchöre. Maria sitzt im alten Rosenhag, um sie glänzen die Zeugen der Virginität, in der Ferne schimmert der rote Sandstein der Prämonstratenserabtei Isenheim. Der letzte Flügel dieser Folge bringt dann kein mariologisches Bild im engeren Sinn, sondern den Triumph über Golgatha, die Auferstehung! Wieder ist es Nacht. Aber die Sterne leuchten, und in einem gewaltigen Lichtkreis schwebt der verklärte Lichtleib des



284. Christoph Amberger, Karl V. Berlin

Überwinders magisch empor; kometenschweifartig lodert der Fürstenmantel aus dem engen Steinsarkophag, dessen Deckel mit lautem Knall abstürzte, so daß die vier Wächter betäubt zu Boden fielen. Es sind alte, tausendmal gemalte Vorwürfe, nun durch dichterische und visionäre Kraft zu neuen Offenbarungen erhoben. Öffnet man auch diese Flügel, so bietet sich das Festbild des Antoniustages, eine geschnitzte Mitte mit der Statue des thronenden Waldvaters, dem die Bauern die Erstlinge ihrer Zucht bringen und mit den Seitenfiguren des Hieronymus und Augustin — diese Figuren waren schon geschnitzt, als Grünewald an die Arbeit ging; sie stammen von Nicolaus von Hagenau (vor 1509). Links und rechts von diesem Mittelschrein hat Grünewald dann die alte Patronslegende gemalt, die Versuchung des Heiligen, der sich in ein Waldtal vor den Reizen schöner Mädchen gerettet hatte, nun aber durch die Dämonen nächtlicher Träume neu bedrängt wird, und seinen Besuch beim Alten der Thebais, dem Anachoreten Paulus. In den Vogesen, deren weiße Felsen in der Frühsonne leuchten, hatte Antonius seine Einsiedlerhütte gebaut, aber ein Teufelsschwarm reißt sie nieder und nun ringt der fromme Mann mit letzten Kräften, gerissen, gestoßen, geschlagen und gebissen von den greulichsten Spukgestalten, die ihn in Fieberträumen bedrängen. Um endlich Ruhe zu finden, wandert Antonius gen Süden über das Meer in die Cyrenaica zum hl. Paulus. Eine Grotte am Palmenhag bildet den Schauplatz der Zusammenkunft. Der steinalte Mönch, neben dem eine Hindin kauert, sitzt im tiefen Frieden wunschlos und heiter, vom Raben Gottes gespeist, von keiner anderen Sehnsucht durchdrungen als der, abzuscheiden. Dieser Beruhigte verhilft Antonius zur Ruhe. Die wilde Seele des stürmischen Wanderers aus Norden friedet sich am milden Glanz des edlen Greisen. Antonius trägt die Züge des Abtes Guido Guersi, der den Altar gestiftet hat. Über seinem Kopf ragen die Fichten seiner nordischen Heimat.

Die Madonna von Stuppach (1519 für die Maria-Schnee-Kapelle der Stiftskirche in Aschaffenburg gemalt, Abb. 281) ist eine Schwester der Madonna von Isenheim, aber noch feierlicher, verklärter, von einer fast leonardesken Hoheit durchströmt. Die Flügel (der eine in Freiburg erhalten) erzählen das Schneewunder von Maria Maggiore in Rom. Für diese epische Schilderung findet Grünewald einen ganz neuen improvisierenden Stil. — Die Karlsruher Galerie besitzt aus Tauberbischofsheim die Doppeltafel der Kreuzigung und Kreuztragung von 1522. Das Golgathathema ist hier noch monumentaler gestaltet als in Isenheim, auf die drei Figuren des Herrn, Marias und Johannes beschränkt und auch im Landschaftlichen noch herber. In die Zeit um 1525 gehört die heute in der Stiftskirche von Aschaffenburg hängende Grablegung

(Abb. 282). Auch sie überbietet die Isenheimer Predella, wie die Stuppacher Madonna die von Isenheim, im Sinne der Monumentalität und inneren Gewalt. Der Leichnam des Herrn, in gequälter Wendung eine fast michelangeleske Formung zeigend, füllt die ganze schmale Tafel aus. Von der klagenden Mutter werden nur die Hände sichtbar, so daß man früher annahm, die Tafel sei oben abgeschnitten. Die Wappen zur Seite zeigen, daß diese Tafel, ebenso wie die folgende, für den Kardinal Albrecht von Mainz-Magdeburg entstanden ist. Der letzte Altar Grünewalds, von dem wir wissen, entstand für die Moritzkirche in Halle; der heilige Mohr Mauritius heißt Erasmus willkommen beim Eintritt in die hohen Hallen (Erasmus trägt die Züge des Stifters, des Kardinals Albrecht von Brandenburg). Hier bietet Grünewald eine festliche Schau, eine Augenparade glänzender Herrlichkeiten. Wir fühlen, daß der leidenschaftlich erregte Künstler gegen das Ende seines unruhigen Lebens sich sänftigt und im Dienst eines mächtigen Kirchenfürsten den Glanz katholischer Feste und Prozessionen im Bilde zu verdichten weiß. Nach 1529 verliert sich Grünewalds Spur. Von Schülern Grünewalds kann man nicht reden, wenn auch Maler wie Hans Baldung einiges von ihm genommen haben. 1528 stirbt Dürer, nach 1529 Grünewald, bald darauf geht Holbein an England verloren — die Blüte der deutschen Malerei ist zu Ende!



285. Barthel Bruyn, Bürgermeister Arnold von Brauweiler. Köln

Es ist neuerdings üblich geworden, Grünewald um seines leidenschaftlichen Temperaments und seiner lodernden Farbenfülle willen über Dürer zu stellen, zumal er in seiner Glut dem expressionistischen Ideal unserer Tage weit mehr entgegenkommt als der oft nüchterne und stets verhaltene Nürnberger Meister. Solche Wertung ist durchaus falsch. Ganz abgesehen von Dürers Graphik, der Grünewald nichts entgegenzustellen hat, bleibt das Gesamtniveau Dürers ein ungleich höheres und sein Schürfen unendlich tiefer. Soll man die beiden wirklich vergleichen — es ist eigentlich eine Geschmacklosigkeit — so ist Grünewald ein überredender, Dürer ein überzeugender Künstler. »Dankt Gott, daß Ihr zwei solcher Kerle habt«.

Den selbständigen Ausgang der Ulmer Schule vertritt Martin Schaffner (1480–1540). In den Jugendwerken noch hart und eckig, arbeitet er sich zu einer weicheren und freieren Auffassung des Menschen, zu einer weiten Entfaltung der Szene empor. Nicht das innere Erleben, sondern der äußere Eindruck in wohliger Breite, reicher Gewandung, prächtigem Schmuck auf malerischen Durchblicken durch Bogenhallen mit rotbraunen Marmorsäulen fesseln auf seinen großen Tafeln. Der Hutzaltar im Münster (1516—21; Abb. 283) mit der heiligen Sippe zeigt seinen reifen Stil. Einen großen Eindruck empfängt man auch von den vier Flügeln mit Szenen des Marienlebens (von einem Altar in Wettenhausen, jetzt in München), 1524, welche durch Raumsinn, ruhige, gedämpfte Farbenharmonie und schöne Anmut Ruhe und Größe verraten. Im Bildnis Eitel Besserer 1516 im Ulmer Münster) kommt der Meister manchmal Dürer ganz nahe.



286. L. Cranach, Hans Scheurl. Brüssel

Augsburg bringt, nach dem Weggang der beiden Holbein, noch einen bedeutenden Maler, **Christoph Amberger**, hervor. Seine persönlichen Verhältnisse sind leider in Dunkel gehüllt. Er wurde 1530 in die Zunft aufgenommen und starb 1561. Seine zahlreichen Bildnisse — die Fassadenmalereien sind verschwunden, die Kirchenbilder ungleich im Werte — zeigen eine große Leuchtkraft und bei fester Zeichnung einen breiten Farbenauftrag. Von Porträts heben wir hervor: Matthäus Schwarz und seine Frau in englischem Privatbesitze, Hieronymus Sulzer in Gotha, Afra Rehm in Augsburg, Sebastian Münster und besonders das Bildnis des Kaisers Karl V. in Berlin, dessen adlige, krankhaft schönen Züge mit seltener Delikatesse und Zartheit wiedergegeben sind (Abb. 284). Hier ist zum erstenmal ein leidensfähiger Mensch gemalt, dessen Wesen im Widerspruch mit den Pflichten des Amtes und Gebarens steht. Das weiche, fein abgestimmte Kolorit weist auf venezianischen Einfluß.

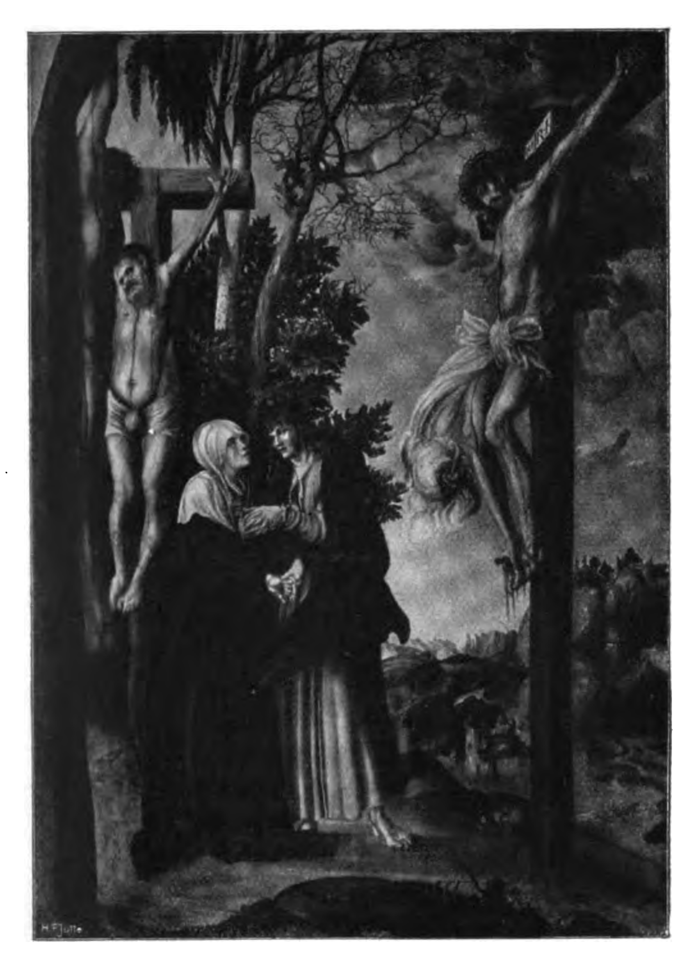
Köln, wo die heimische Kunst sonst im Sinken begriffen war, besaß doch in Barthel Bruyn (1493 bis 1555) einen trefflichen Porträtmaler (Abb. 285) Als solcher wahrte er wie auch in den früheren Kirchenbildern seinen deutschen Charakter, während er in den späteren dem Einfluß niederländischer Nachahmung unterliegt. Auch sonst bezeugt Köln noch auf lange hinaus seine alte hohe Bildkultur, wenn auch keine prominenten Künstler mehr hervortreten.

5. **Lukas Cranach** (1472 — 1559) war vor anderen durch Natur und Schicksal begünstigt, ein Führer der norddeutschen Malerei zu werden. Eine leichte Hand, ein unermüdlicher Arbeitsfleiß (pictor celerrimus nennt ihn mit Recht seine Grabschrift), eine seltene technische Meisterschaft und Farbenfrische, eine früh erworbene hohe und sichere Stellung und ein langes Leben waren Bedingungen, die den meisten seiner Genossen fehlten. Durch seine frühe Verpflanzung in den unkünstlerischen deutschen Norden, wo ihm Kontrolle und Konkurrenz fehlte, durch den Mangel an künstlerischem Gewissen und Selbstzucht ist ihm aber seine hohe Begabung in Manier umgeschlagen. Es kommt hinzu, daß die Zeit, welche so viel des Herrlichsten vernichtet hat, an seinem unübersehbaren Werk die wohltuende Auslese nicht vollzogen hat. Von den Tagen der Reformation bis heute hat das Volk mit abergläubischer Verehrung an seinem Cranach gehangen und die geringsten Sachen aus seiner Werkstatt wie Kleinode gehütet. Denn hier sah es sich selbst begriffen und bespiegelt. Bieder, treuherzig, spießbürgerlich, allem welschen Wesen gründlich abhold, fromm, naturfroh und beschaulich, gelegentlich auch putzsüchtig und derbsinnlich, so ist Cranach ein Lieblingsmaler der Deutschen geblieben. Dabei war er vorsichtig genug, niemals eigene Gedanken und »inwendige Gesichte« zu malen, sondern immer nur die Gedanken seines Publikums, marktfähige Ware nach Bedarf, Bestellung und Nachfrage.

Geboren zu Kronach in Franken, muß er sich in jungen Jahren lerneifrig weit in Süddeutschland herumgetrieben haben, überall aufnehmend, was ihm gefiel, am glücklichsten in der Aneignung des neuen innigen Naturgefühls, wie es damals die Maler von Regensburg bis Passau

RUHE AUF DER FLUCHT. VON LUCAS CRANACH D. Ä.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum





287. L. Cranach, Kreuzigung 1503
München



288. L. Cranach, Der hl.
Chrysostomus. Aschaffenburg

ausdrückten, im sog. »Donaustil«. Um 1502 ist er in München und Wien bezeugt. 1505 trat er als Hofmaler in die Dienste Friedrichs des Weisen zu Wittenberg und beherrschte nun ein halbes Jahrhundert den Kunstmarkt des Nordens. In seiner Werkstatt beschäftigte er zahlreiche Gehilfen, auch zwei Söhne, Hans († 1537) und Lukas († 1586), die aber unter seiner herrischen Manier zu keiner selbständigen Bedeutung gelangt sind.

Höchst anziehend und wandlungsreich sind die Bilder seiner ersten Epoche bis gegen 1515. Einer leidenschaftlichen, brauntonigen Kreuzigung von 1503 in München (Abb. 287) folgt 1504 die frische, farbenfrohe Ruhe auf der Flucht in Berlin (lange Zeit im Palazzo Sciarra in Rom, auch von den Italienern hochgeschätzt, Tafel X). Auf diesem Bild ist das Waldmärchen, das dem deutschen Sagenschatz so oft die Heimat leiht, mit überzeugender Innigkeit, Frische und Poesie dargestellt: eine traulich deutsche Landschaft von Felsen und Gestrüpp, tiefdunklen, bemoosten Tannen, hellen, luftigen Birken, malerischen Bergzacken, Burgen und Fernblicken. Diese Baum- und Landschaftsgründe kehren nun immer wieder. Auch das Idyll der heiligen Familie mit den spielenden Engeln ist ihm so rein und kindlich gelungen wie sonst keines seiner Szenenbilder. Ein Juwel der Farbe und der spielenden Lust ist das für den sächsischen Kurfürsten gemalte Triptychon, das sich heute in Frankfurt befindet. Dem Altar mit der Enthauptung Katharinas



289. L. Cranach, Das Urteil des Paris. Karlsruhe

von 1506 (in Dresden) mangelt die Herrschaft über den Bewegungsausdruck und das dramatische Element. Ohne Raumgefühl, Ellenbogenfreiheit und Tiefenperspektive setzt und schiebt er die Figuren vor- und durcheinander. Selbst einfache Konversationsgruppen machen ihm Not und werden zusammengequetscht wie die drei sanftlächelnden Frauen des »Fürstenaltars« in Wörlitz (1510), wo venezianische Anregungen (Bellini) anklingen und mit kräftiger, süßer Farbe einen gewinnenden Eindruck machen. Halbfiguren in Modetracht wie die Stifter auf den Flügeln dieses Altars und ihre Patrone werden häufig angefügt. Am besten gelingt ihm das ruhige, würdige Stimmungsbild der Halbfigur der Madonna, wie er sie zuerst für den Dom in Breslau (1509, Abb. 290) malt und später mit Variationen oft wiederholt. In der Petersburger Venus von 1509 schuf er eine wohlklingende, feierliche und großzügige, weibliche Nacktfigur. Im Bildnis liegt nicht die Stärke Cranachs. Aber die frühen Porträts sind von großer malerischer Feinheit, wenn er auch selten vom Äußeren in die Seele zu dringen weiß. Die Kurfürsten des Wörlitzer Altars, der Scheurl in Nürnberg (1509; Abb. 286), der überlebensgroße Heinrich der Fromme und seine Gemahlin von 1513 in Dresden zeigen am besten seine biedere, nur in Schmuck und Kleidern bewundernswürdige Manier. Nimmt man noch seine oft recht inhaltreichen und phantasievollen frühen Kupferstiche und Holzschnitte (Abb. 291) hinzu, so hat er in dieser ersten Schaffenszeit alles gegeben oder doch vorgebildet, was er der Welt zu sagen hatte.

Die zweite Epoche (1515—37) ist die fruchtbarste und betriebsamste seines Lebens. Äußerlich bereichert er sich durch neue Stoffgebiete, durch eine hellere, silberige Farbenskala mit eigenen Schillertönen, durch offneren Sinn für Raum, Bewegung, zuweilen auch für Menschengröße; innerlich kündigt sich der Stillstand, die wachsende Verarmung an. Die Menschenwelt gibt er fast nur noch in Typen aus dem Handgelenk. Für die Männer hat er einige Muster, den breitbärtigen Landsknecht, den langbärtigen, leidvollen Propheten, den glatten, dickbäckigen Pfaffen und einige böse Fratzen; für die Frauen genügt ihm aber ein glatter, runder, etwas blöder Gretchenkopf und ein liebes Hausfrauengesicht wie Luthers Käthe, wobei man immer Cranachsche Schönheitsmerkmale, geschlitzte Augen, keilförmige Nasen, verkrüppelte Finger und Zehen mit in den Kauf nehmen muß. Das Beste gibt er Anfang der zwanziger Jahre mit der Verlobung der hl. Katharina (in Wörlitz und Pest), in den Altären mit lebensgroßen Einzelfiguren für den

Kardinal Albrecht und andere Prälaten, die jetzt in Aschaffenburg (Abb. 288), Bamberg, München und Naumburg sind, mit Bildnissen in der Landschaft wie den Mainzer Kardinal als Hieronymus 1525 in Berlin und mit Brustbildern wie Luthers, Melanchthons, der Reformationskurfürsten u. a., die nun bald, um der Nachfrage zu genügen, massenhaft aus seiner Werkstatt gingen. Cranach fiel die weltgeschichtliche Aufgabe zu, das Porträt Luthers und der ganzen Wittenberger Humanisten zu prägen; er hat diese Aufgabe zwar im Anfang frisch angegriffen und in den Stichen und Schnitten von 1520ff. lebensvolle Köpfe gegeben; aber bald sank auch diese Aufgabe ins Metier herab, die Fülle der Bestellungen verführte ihn zu einem Schema, das dem großen Thema in keiner Weise gerecht wurde. — Dem derben Geschmack der Kurfürsten und Ritter kamen die weiblichen Aktfiguren entgegen. Es sind jene zierlichen, eleganten Frauen in biblischer oder mythologischer Einkleidung, die ihre Reize verlegen zur Schau stellen oder durch einen Anflug von Kleidung, Schleier, Hüte, Halsketten zu erhöhen suchen, wie auch die Situation oft drollig genug mit deutscher Landschaft und deutschem Rittertum ergänzt wird. Ob sie nun Adam und Eva, Mars und Venus, Apollo und Diana, Simson und Delila, Lukretia, Judith oder Bathseba heißen, es ist immer dasselbe Menschenpaar. Größere und kontrastreichere Gruppen ergeben sich beim Urteil des Paris (Abb. 289), oder bei dem Thema »Wirkung der Eifersucht«, wo Männer aufeinanderschlagen und Weiber ungestört mit Kindern spielen. Freilich erreicht Cranach in manchen dieser Tafeln (München, Dresden, Berlin) subtile Zartheit; er besaß eine eigentümliche kalligraphische Bewegungslinie, die den Kontur stets interessant und eigenartig macht. Auch in der Fülle der Oberflächenreize weiß er oft zu überraschen. Nicht kunstreicher aber anmutiger erscheint er, wo er auf eigene Faust zu erzählen beginnt. Gott-Vater im Paradies mit den ersten Menschen (Wien), der Jugendbrunnen und das Jüngste Gericht (Berlin) geben volkstümlich mancherlei zu schauen. Den öfter wiederkehrenden »Abschied Jesu von seiner Mutter« hat er sicher nicht selbst erdacht, sondern wohl von P. Vischer übernommen (S. 128). Auch bei der oft gemalten Szene »Jesus und die Ehebrecherin« (Abb. 292) überrascht er durch die Fülle gegensätzlicher Physiognomien.



290. L. Cranach, Madonna. Breslau

Verdient also Cranach den Ehrennamen »Maler der Reformation« kaum, so muß doch zu seiner Verteidigung gesagt werden, daß Bild und Tafel konservativer sind als Gedanken und Bücher, daß es einfach unmöglich war, den neuen Geist von Wittenberg nun auch gleich in farbige Schau umzusetzen. Die Versuche, die der alternde Künstler dennoch gemacht hat, das neue Evangelium zu malen, gehören zum Unerfreulichsten seiner ganzen Kunst. Erst ganz spät, nach Luthers Tod und der Mühlberger Katastrophe, versucht er, wie zu eigenem Trost, eine



291. L. Cranach, Der hl. Christophorus. Holzschnitt

Art Glaubensmalerei, etwa den Wittenberger Brauch der Sakramente (Altäre in Wittenberg und Schneeberg) und frostige Allegorien des Blutes Christi (Altar in Weimar 1552, wo er selbst zwischen Luther und Johannes dem Täufer unter dem Kreuz steht und von einem Blutstrahl getroffen wird).

Lukas Cranach d. J. ist sichtlich unter der Hand des herrischen Vaters frühzeitig verkümmert. Seit 1537 war er der eigentliche Leiter der Werkstatt, so daß man ihn kaum vom Vater unterscheiden kann. Nur in späteren Bildnissen wie dem Joachims II. von Brandenburg (Berlin) zeigt er sich einer ruhigen Naturauffassung fähig.

Dies war also der Ausgang der Renaissance in der Malerei. Stärker als bei den Schwesterkünsten waren im Anfang ihre Kräfte, zäher der Widerstand gegen den Einfluß des Südens. Langsam, aber siegreich dringt aber dann das Neue doch ein, die protestantische Bewegung erschüttert die kirchliche Welt auch für die Malerei, der Bürger wird nun der Auftraggeber an Stelle des Bischofs und Abtes. Der Zusammenbruch der alten mittelalterlichen Kultur war für die Kunst verhängnisvoll. Erinnert man sich, wie stark diese Heiligenwelt von der antiken Weisheit und Sage durchsetzt war, so ist es geradezu tragisch, daß Humanisten vom Schlage Melanchthons, die doch die Antike so hoch stellten, verpflichtet waren, an dem Untergang ihrer Symbole mitzuwirken.

6. **Niederländer und Romanisten.** Für das Erschlaffen der deutschen Triebkraft ist es bezeichnend, daß viele Niederländer in Deutschland ihr Brot suchten und an den Höfen sogar in führende Stellungen rückten, so der für Correggio begeisterte Bartholomäus Spranger (1546 bis vor 1629) und der vielgereiste, durch seine Städteansichten und Miniaturen bekannte Georg Hufnagel (1545 bis nach 1618) aus Antwerpen, Friedrich Sustris (1525 bis 1599) aus Amsterdam, der als Porträtmaler beliebte Niclas Neuchatel aus Mons und andere, die wir in München, Prag usw. beschäftigt finden. Unter den Deutschen hatten Christoph Schwarz aus Ingolstadt, Johann von Aachen aus Köln (1552—1615), Joseph Heinz aus Bern, Johann Rottenhammer aus München (1564—1623) ihre Schule in Italien, bald in Rom, bald in Venedig durchgemacht. Einzelne unter ihnen erfreuten sich auch im Auslande eines guten Rufes, wie Rottenhammer, dessen kleine, auf Kupfer gemalte mythologische und biblische Darstellungen in Frankreich und England sehr gesucht waren.

Das Bildnis. Ein einziger Kunstzweig bewahrt in Deutschland, wie im Norden überhaupt, eine stärkere Lebenskraft und eine größere Selbständigkeit: die Bildnismalerei, da in ihr die immer erneute Naturbeobachtung die Manier nicht aufkommen ließ. Man empfängt von vielen Romanisten ein anderes Bild, wenn man ihre Tätigkeit auf dem Gebiete der Porträtkunst betrachtet. So stellt sich uns Christoph Schwarz (geb. 1550 in Ingolstadt, † 1597 in München) in seinen größeren Werken als Nachahmer Tintorettos, in den Bildnissen dagegen als ein Nach-



folger der älteren heimischen Richtung dar. Hans Mielich in München (1516 bis 1573) verdient nicht allein als vielbeschäftigter Miniaturmaler und wegen seiner Kunst, funkelndes Goldschmiedewerk in Farben treu wiederzugeben, Anerkennung: auch seine Porträts erfreuen, wenn auch nicht durch tieferes Leben, so doch durch ihre frische Färbung. Auch im Holzschnitt wurde das Porträt eifrig gepflegt. So groß die Fruchtbarkeit und so tüchtig die technische Fertigkeit der Zeichner war, wie des Jost Amman aus Zürich († 1591 in Nürnberg), des Tobias Stimmer in Straßburg (1539 bis vor 1587), des Virgil Solis (1514—62) in Nürnberg und anderer, so können ihre Köpfe doch nicht an die gesättigte und bewußte Sprache der großen Meister heranreichen. Selbst ihre Figuren haben ein gewisses dekoratives Gepräge.



292. L. Cranach, Christus und die Ehebrecherin. Budapest



293. Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau. Breda

D. Die Niederlande

Die gewaltig aufstrebende Macht des Bürgertums, besonders in den nördlichen Landschaften bestimmte die Richtung der architektonischen Phantasie in den Niederlanden. Als die Statthalterin Margarete von Österreich in ihrer Residenz Mecheln 1517 ihren Palast neu erbaute, erbat sie sich den Rat eines französischen Künstlers, des Guyot de Beauregard aus der Grafschaft Bresse. Frankreich lieferte also das Muster für den Schloßbau, gerade so wie für den Kirchenbau, als dieser nach der Wiederherstellung der katholischen Herrschaft in den südlichen Provinzen reiche Pflege fand, die Vorbilder aus Italien geholt wurden. Ohne sklavische Nachahmer zu werden, hielten sich die Erbauer der verschiedenen Jesuiten- und Augustinerkirchen in Antwerpen, Brüssel, Löwen, insbesondere bei dem Aufrisse der Fassaden, an die Weise, welche in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgekommen war. Während so auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur der fremde Einfluß entschieden vorherrscht, hält der Privatbau an den heimischen Traditionen zähe fest. Das uralte Holzhaus verschwindet nur langsam, das mittelalterliche Giebelhaus erhält sich bis in das 17. Jahrhundert, nur daß am Staffelgiebel die rechten Winkel in Voluten verwandelt und die Ränder durch platte Steinbänder verstärkt, gleichsam beschlagen werden.

1. Bildnerei

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zeigen sich die ornamentalen Künste, besonders die dekorative Skulptur, von dem Wesen der Renaissance tiefer ergriffen als die Architektur. Sie schaffen auch viel bessere Werke. Stein- und Holzskulptur wetteifern miteinander. Bei einzelnen in Marmor und Alabaster ausgeführten Werken möchte man glauben, daß italienische Hände die Ausführung besorgten. Bei den Holzschnitzereien ist jeder Zweifel am heimischen Ur-

sprunge ausgeschlossen. Das Chorgestühl der großen Kirche in Dordrecht zum Beispiel, ausgezeichnet durch den reichen Reliefschmuck und den überaus zierlichen architektonischen Aufbau, hat Jan Terwen aus Amsterdam 1538—41 gearbeitet. Solche Werke, welche die Meisterschaft der niederländischen Holzschnitzer bekunden, gibt es in den nördlichen wie in den südlichen Provinzen noch häufig. Ob diese aber in der ersten Zeit, wo sich der Anschluß an die italienische Renaissance in den Reliefbildern und Rankenornamenten besonders eng zeigt, auch die Zeichnung lieferten, erscheint zweifelhaft. Unter den Steinskulpturen ragt das um 1525 errichtete Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau († 1504) und seiner Gemahlin in der großen Kirche zu Breda, sowohl durch die feine eigentümliche Komposition wie durch die Ausführung der ornamentalen Teile, hervor (Abb. 293). An den Ecken des mit den liegenden Gestalten der Verstorbenen geschmückten Grabsteines knieen vier antike Helden und heben mit der Schulter eine Platte in die Höhe, auf welcher die Rüstungsteile, Panzer und Helm, ruhen. Diese Anordnung gehört gewiß einem nordischen Künstler an, während an anderen Werken, wie an dem Grabmale des Erzbischofs Guillaume de Croy in Enghien, an dem großen Altaraufsatze aus Alabaster (1533) in Hal italienische und burgundische Einflüsse wirksam sind. Kräftiger spricht der auf das Üppige und Derbe gerichtete, starken Licht- und Schattenwirkungen zugeneigte, mit dem Steinmaterial keck spielende Formensinn der Niederländer aus dem 90 Fuß hohen Tabernakel in Léau bei Tirlemont (Abb. 294), dem flämischen Gegenstücke des Nürnberger Sakramentshauses. Cornelis Vriendt, der Erbauer des durch seine Massen wirkenden, nur in der mittleren Loggia reicher geschmückten Antwerpener Rathauses, hat das Tabernakel 1550 entworfen wie auch den prachtvollen Lettner in Tournai (Abb. 296). Ein anderes Prachtstück der dekorativen Bildnerei ist der Kamin im Justizgebäude in Brügge, 1529 von Guyot de Beaugrant nach Lanzelot Blondeels Entwürfen ausgeführt (Abb. 295). Auch hier ist noch einmal an die Gräber in Brou zu erinnern, wo der Lettner und der Unterbau der Katafalke zweifellos niederländischen Händen (J. van Boghem) verdankt werden. Der zarteste, in seiner Feinheit fast entmaterialisierte und zum phantastischen Märchen erhobene Lettner ist der von Dixmuiden,

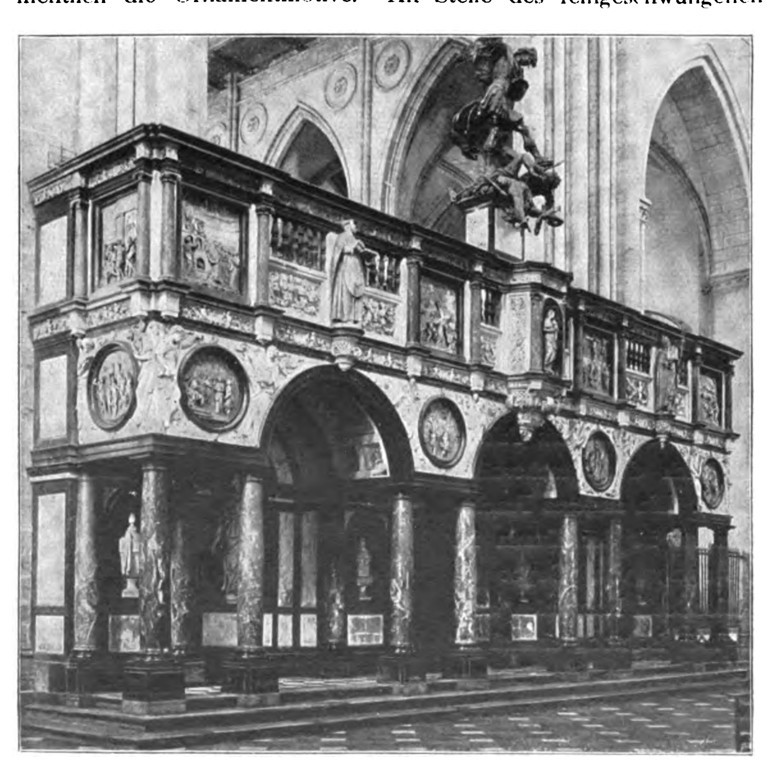

294. Tabernakel in Léau



295. Blondel, Kamin im Justizgebäude in Brügge

2. Die Baukunst

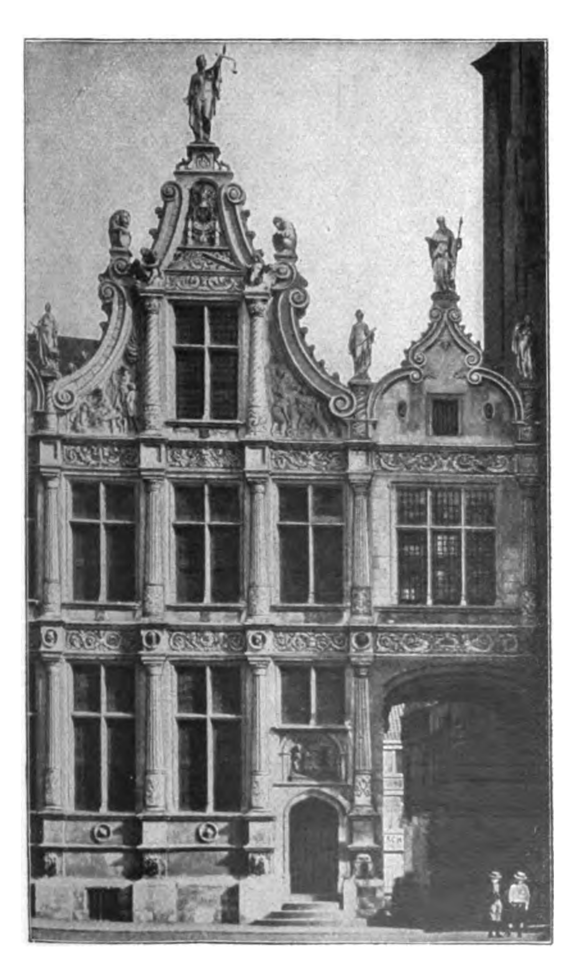
Um diese Zeit macht sich auch eine bedeutsame Wandlung der architektonischen Phantasie bemerkbar. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war die italienische Renaissance nur äußerlich begriffen worden; sie wurde unfrei und daher auch genauer nachgeahmt. Sieht man daraufhin frühe Dekorationswerke und Bauten (Salmhaus in Mecheln, das alte Kanzleigebäude in Brügge [Abb. 298] und andere) an, so erkennt man an den kannelierten Säulen, ihrem Gebälke, den Konsolen, dem Felderornament den unmittelbaren Anschluß an die italienischen Vorbilder. Das ändert sich nach 1550, als die Lust, innerhalb der neuen Stilweise selbständig zu schaffen, erwachte. Es ändern sich namentlich die Ornamentmotive. An Stelle des feingeschwungenen Rankenwerkes, welches früher die Felder füllte und an den Pilastern leicht und zierlich emporstieg, machen sich von den Ornamentzeichnern entlehnte, ursprünglich graphisch gedachte Zieraten breit; zu Bändern erweiterte lineare Verschlingungen, an das uralte Geriemsel erinnernd, als Metallbeschläge gedachte, platte oder umgebogene und aufgerollte Bänder. Dieses »Rollwerk« gewinnt in den Zierschildern, den sogenannten Kartuschen, den kräftigsten Ausdruck. Als Erfinder der Kartusche gilt der obengenannte Cornelis Vriendt



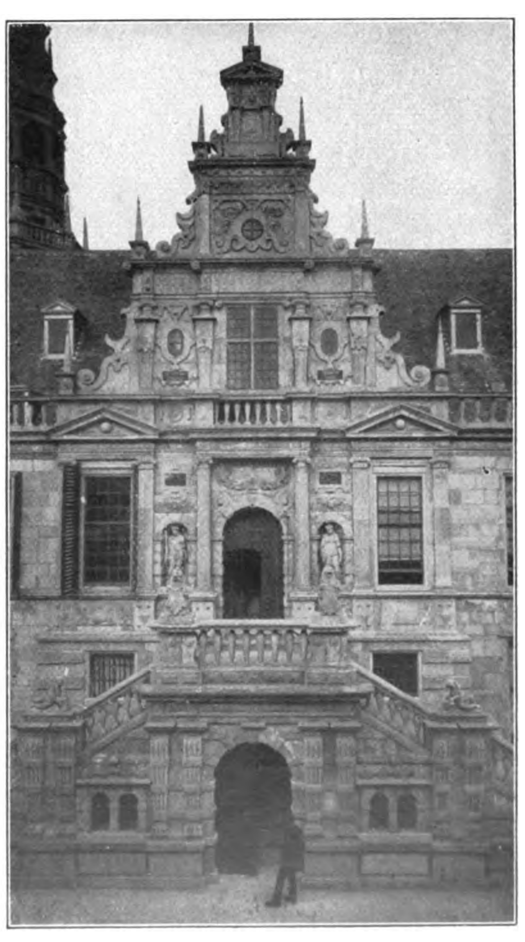
296. Cornelis Floris, Chorbühne in der Kathedrale zu Tournai



297. Cornelis de Vriendt, Rathaus zu Antwerpen. 1561—65



298. Die alte Kanzlei zu Brugge

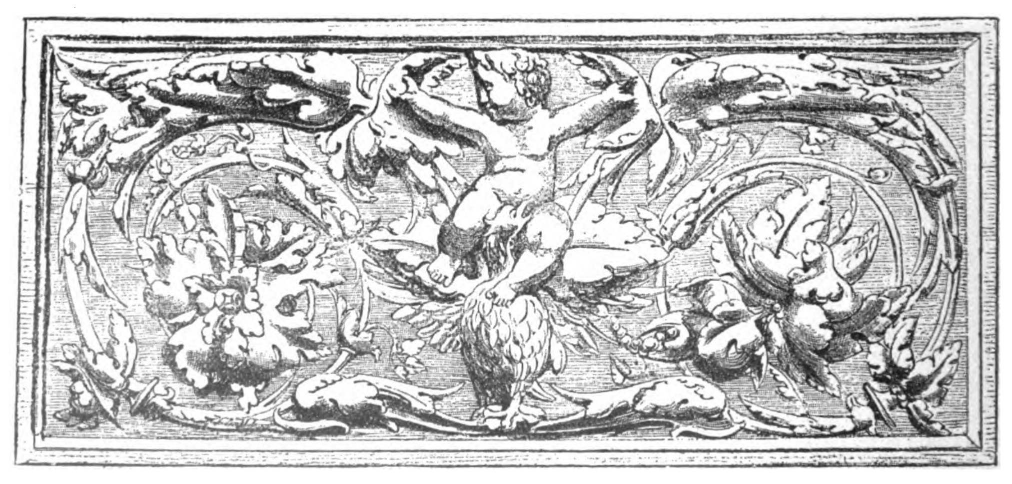


299. Detail vom Rathaus in Leyden



(oder Floris), welcher in der Tat in seinen »Inventionen«, einer Ornamentsammlung, die Kartusche verwendet. Der Ursprung dieser ineinander gesteckten, teils platten, teils volutenförmig gerollten Rahmen geht aber in ältere Zeiten zurück. Außer dem Bandornamente werden auch stereometrische Körper, wie Pyramiden und Kugeln, oder derbe Masken als Aufputz verwendet. Man kann diesen ganzen lebhaften und reliefreichen Aufputz noch sehr gut, mit etwas barocker Fortbildung an den Gildenhäusern in Brüssel studieren, welche erst nach dem großen Stadtbrand von 1695 entstanden (Tafel XI).

Die größere Regsamkeit auf dem Gebiete der Architektur herrscht während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den nördlichen Provinzen. Hier ist der Ziegelbau altheimisch, empfängt aber jetzt, wie besonders deutlich Dordrechter Häuser zeigen, ein stattlicheres Ansehen durch den Schichtenwechsel, indem Hausteine als Streifen die Ziegellagen durchziehen, wie auch aus Hausteinen mit Vorliebe die konstruktiven Glieder, die Einfassungen der Fenster und Türen, gebildet werden. Selbstverständlich stehen Rathäuser und Bauten, welche dem allgemeinen Nutzen dienen, im Vordergrunde. Noch mit einzelnen italienischen Elementen (dorisches Gesims) versetzt, tritt uns das Rathaus im Haag (1564) entgegen; die reinen nordischen Formen prägt das ausnahmsweise in Quadern ausgeführte Rathaus zu Leyden aus dem Ende des Jahrhunderts mit seinem phantastischen Glockenturme aus. Der Baumeister ist unbekannt, er gehört aber offenbar zu den besten Künstlern seiner Zeit. Er legt das Hauptgewicht auf Kontraste. Während die Flügel ganz einfach gehalten sind, empfangen der Mittelbau (Abb. 299) und die Giebel den reichsten Schmuck. Durch eine stattliche Freitreppe wird die Wirkung noch verstärkt. Den besonderen holländischen Bautypus, die Freude am Derbkräftigen, welche nur an den Ecken und in den Krönungen sich eine reichere Dekoration gestattet, dabei offen und ehrlich alle Form gebraucht, gibt vielleicht noch besser das Schlachthaus in Haarlem kund. Lieven de Key, von dem auch mehrere Bauten in Leyden herrühren dürften, hat es 1602 entworfen.



Türfüllung aus dem Rathause zu Audenarde



GILDEHÄUSER IN BRÜSSEL



300. Quentin Massys. Die Grablegung Christi. Antwerpen

3. Die Malerei

Das Ende der altniederländischen Malerei fällt äußerlich mit dem Erlöschen Brügges zusammen. In schicksalsvoller Stunde, in einem Augenblick, in dem diese so günstig gelegene Küstenstadt dem neu entdeckten Amerika die offenen Arme entgegenstrecken wollte, versandet ihr Kanal; es wird stiller in den Straßen der westflandrischen Hauptstadt, und an die Stelle Brügges tritt das aufblühende Antwerpen. Der Kunstbetrieb folgt bald dem Warenverkehr. Es gab in der Mitte des 16. Jahrhunderts hier mehr Künstler als in allen übrigen Städten der Niederlande zusammen. Die in Antwerpen gepflegte Malerei steht mit der älteren Überlieferung nur in lockerer Verbindung. Wenn sie auch mit ihr nicht gewaltsam bricht, so sucht sie doch neue Wege auf und strebt teilweise neue Wirkungen an. Die Maler erweitern wieder den Umfang ihrer Bilder, sie knüpfen an Hubert van Eycks monumentale Figuren wieder an. Ein neues Geschlecht ist entstanden, nervöser in der Gebärde und im Ausdruck, beherrschter in der seelischen und geistigen Welt. Die robuste Gesundheit der früheren Zeit weicht einer sensitiveren, zarteren Art, Blut und Gebärde folgen dem Spruch der Seele. Es ist dieselbe Vergeistigung, der im Süden Leonardo zum Durchbruch verhilft. Dazu kommt natürlich die höhere Schulung, die auch die feinste Variation aufgreift und eine neue, lockere Malweise, durchsichtiger und



301. Quentin Massys, Die heilige Sippe. Mittelbild des Löwener Flügelaltars. Brüssel

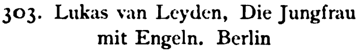
flüssiger. Die Männertypen sind würdig und individuell; bei den Frauen ist das Streben nach großer Zierlichkeit der Gebärde und Bewegung bemerklich, ein Eindruck, der durch ihre raffinierte modische Tracht noch verstärkt wird. Auf der einen Seite bildet das Ziel der Maler noch immer die scharfe, auf feiner Beobachtung beruhende Naturwahrheit; auf der anderen suchen sie die Szenen über den Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit zu heben durch die bald übertrieben prunkvollen, bald phantastischen Trachten, insbesondere aber durch die überaus reichen architektonischen Hintergründe, welche in Marmor und Alabaster erglänzen, mit blinkendem Erze bekleidet und geschmückt sind. Mit diesen Bauten und ihren dekorativen Gliedern dringen die Formen der italienischen Renaissance zuerst in die niederländische Kunst ein.

1. **Massys und Lucas van Leyden.** Bezeichnend für die Stellung, welche die neue Richtung im Verhältnis zur altflandrischen Schule einnimmt, ist der Umstand, daß für ihren ersten bedeutenderen Vertreter, Quentin Massys († 1530), kein bestimmter Lehrer nachgewiesen werden kann. Nach früheren landläufigen Angaben stammt Quentin Massys aus Löwen; neuere, allerdings vielfach bestrittene Forschungen lassen ihn um 1466 in Antwerpen geboren werden. Jedenfalls malte er für eine Kirche in Löwen 1509 eines seiner besten Werke, einen Flügelaltar (jetzt im Brüsseler Museum), welcher das Leben der hl. Anna schildert. Im Mittelbilde (Abb. 301) sitzen



302. Quentin Massys, Der Wechsler und seine Frau. Paris





303. Lukas van Leyden, Die Jungfrau mit Engeln. Berlin



304. Cornelisz van Oostsanen, Mittelbild eines Hausaltärchens. Berlin

in einer im Renaissancestil komponierten Halle die hl. Anna und Maria mit dem Christkinde von ihrer Sippe umgeben. Auf den Flügeln sind das Opfer Joachims und Annas, Joachim in der Wüste, welchem der Engel die Geburt Marias ankündigt, und Annas Tod dargestellt. In den Figuren herrscht ein empfindsamer, nervöser Zug, und besonders die Frauen zeigen ein zierliches, vornehmes Gebaren und zartgeschnittene Gesichtstypen, die an leonardeske Vorbilder erinnern; die Gruppen erscheinen geschlossen, ein feiner silbergrauer Ton wiegt im Kolorit vor, schillernde Farben werden mit Vorliebe verwendet. Von größter Wirkung ist bei Massys die Behandlung des Hintergrundes, den er in eine duftige Ferne zu rücken versteht. Noch bedeutender ist ein von der Schreinergilde in Antwerpen 1508 bestellter Altar (im Antwerpener Museum) mit der Grablegung Christi (Abb. 300) im Mittelbilde. Das alte, im 15. Jahrhundert so oft dargestellte Thema wird hier in neuer Bewegung dargeboten; nicht die in Schmerz erstarrte Gruppe, sondern ein Vorgang voller Geschäftigkeit und Handlung wird vorgeführt. Man vergleiche das Bild mit Rogiers Kreuzabnahme (Abb. 20), um zu ermessen, welche Fortschritte die niederländische Kunst in 70 Jahren gemacht hat. Gegenüber der Geschlossenheit des Mittelbildes zerfließen die Flügelbilder, welche die Herodiasszene und den Evangelisten Johannes im Ölkessel darstellen, durch die lockere Komposition ein wenig.

Massys, welcher in Antwerpen in hohem Ansehen stand — auch mit Dürer und Holbein kam er in Berührung und mit Erasmus von Rotterdam unterhielt er mannigfachen Verkehr —, wurde von den Zeitgenossen als Porträtmaler sehr geschätzt. Neben dem Bildnis des Petrus Ägidius, des Freundes von Erasmus, in Longfordcastle bei Salisbury, ist der schöne Kanonikus beim Fürsten Liechtenstein die reifste Probe dieser ganz ausgeglichenen, seelisch unendlich fein temperierten Kunst. Von den Madonnenbildern ist das des Berliner Museums das bedeutendste; das alte Thema der Madonna im Rosenhag ist hier mit neuer, blühender, menschlicher Mystik





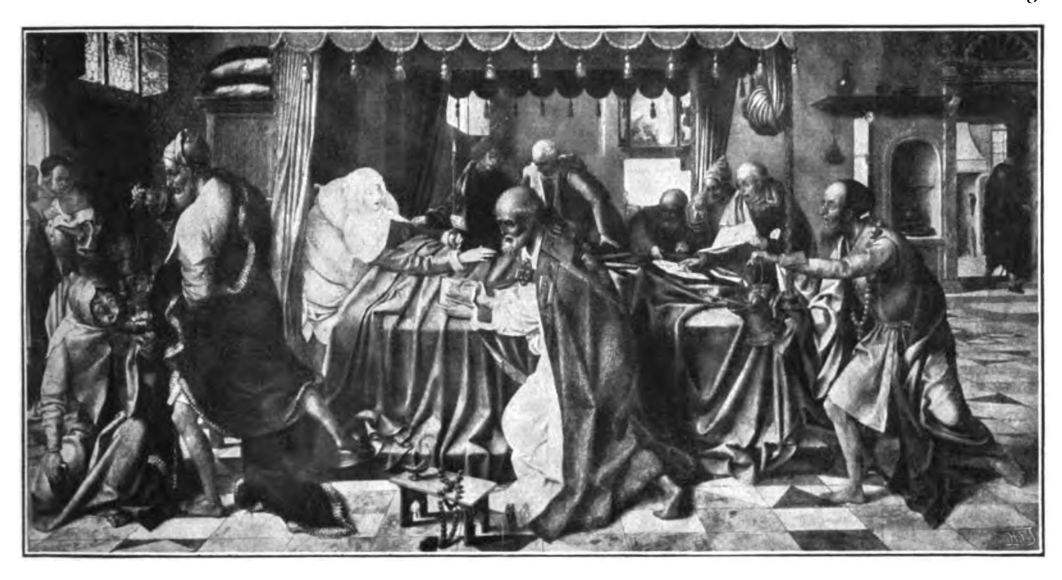
305. Scorel, Heilige Magdalena.
Amsterdam, Rijksmuseum



306. Hieronymus Bosch, Anbetung der heiligen drei Könige. Madrid

erfüllt. Ferner malt Massys als erster genremäßige Halbfigurenbilder, z. B. »der Wechsler und seine Frau« (Abb. 302), die schon im 16. Jahrhundert häufige Wiederholungen fanden. Sie ruhen auf porträtmäßiger Grundlage, zeigen aber die Personen in einer bestimmten Aktion und greifen dadurch in das Gebiet des Sittenbildes, der Darstellungen aus dem Volksleben, der sogenannten Genremalerei über. Hatte Massys wirklich Bildnisse eines Wechslers und eines Steuereinnehmers im Sinne, oder liegt ein allgemeinerer Inhalt zugrunde, welchem er nur durch die Porträts eine lebendigere Fassung geben wollte? Wahrscheinlich haben ihn biblische Texte, wie der von der rechten Wage (Sprüche 16, 11) und dem anvertrauten Pfunde (Lukas 19, 20) und dem Könige, der mit seinem Knechte rechnet (Matth. 18, 23) angeregt. Die »beiden Geizhälse«, eine ihm häufig zugeschriebene Komposition dieser Art, gehören erst einem seiner Nachahmer, dem Marinus van Roymerswale an, der 1521—58 tätig war und von dem die Münchener Pinakothek zwei bezeichnete Bilder der Art besitzt, einen Geldwechsler mit Frau und einen Steuereinnehmer mit Schreiber und Steuerzahler (datiert 1538 und 1542). Derselbe Maler hat auch jenen Hieronymus des Berliner Museums gemalt, der auf Dürers oben besprochene Komposition zurückgeht. Der Deutsche gibt die Idee und führt sie im Bilde mit stoßkräftiger Wucht durch, der Niederländer macht daraus ein feines, wohl abgewogenes Genrebild, in dem der ursprüngliche Gedanke nur noch mit lyrischem Schwunge nachtönt.

Lukas van Leyden. Der berühmteste Zeitgenosse Quentins war Lukas Jacobsz aus Leyden (1494—1533), nach seinem Geburtsorte Lukas van Leyden genannt. Er war ein Schüler des Cornelis Engelbrechtsen (1468—1533) und erreichte merkwürdig jung volle Reife, machte sich schon in seinem vierzehnten Jahre selbständig, starb aber leider schon in frühem Alter. In Antwerpen trat er 1522 in die Lukasgilde, verkehrte hier mit Dürer, den er gastfrei bewirtete, wie er denn überhaupt einem ungewöhnlichen Auftreten und glänzenden Leben zuneigte. Der Schwerpunkt seiner uns noch kenntlichen Wirksamkeit liegt in seinen zahlreichen Kupferstichen. Sie sind vorwiegend biblischen Inhaltes, den er aber nach herrschender Sitte in das Gewand seiner eigenen Zeit zu hüllen pflegt, wie z. B. auf dem großen Blatte, welches die Ausstellung Christi darstellt. Auch sonst gibt er häufig volkstümlichen Anschauungen Ausdruck; so, wenn er den seitdem bei niederländischen Künstlern so beliebten Gegenstand, die Versuchung



307. Jan Joest, Der Tod Mariä. Köln, Museum

des hl. Antonius, schildert oder Schwänke, wie den Eulenspiegel, ein sehr seltenes Blatt, und Volksfiguren (Zahnbrecher) uns vorführt. Lukas van Leyden stand in bezug auf vollendete Technik des Kupferstiches Dürer ebenbürtig zur Seite; nur fehlte ihm die geistige Vertiefung, welche den deutschen Meister auszeichnet. Was bei vielen seiner Blätter besticht, (und auch Dürer anzog), sind sinnige Einzelzüge von oft überraschender Wirkung, gelegentlich auch Züge wirklicher Formschönheit, wie sie Dürer nicht zu Gebote standen, z. B. an den kleinen Engelgestalten auf seinen Madonnenbildern. Von den unter seinem Namen gehenden Gemälden sind manche, wie z. B. das Jüngste Gericht in Leyden, schlecht erhalten; andere, wie z. B. die »Sibylle von Tibur« in der Akademie zu Wien, werden bestritten. Sichere und gute Gemälde von ihm sind äußerst selten; malerisch reich bewegt und innig sind die Madonna im Tabernakelrahmen (Abb. 303) und die Verkündigung in Berlin.

Einen hervorragenden Platz beansprucht in dieser Zeit, wo die gotische Malerei zu Ende geht und die Renaissance eindringt, Jakob von Amsterdam oder Jakob Cornelisz van Oostsanen, dessen Tätigkeit wir vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis 1533 verfolgen können. Er malt biblische Gegenstände, verfügt über reiche Farben und drängt zu monumentaler Ruhe. Besonderen Reiz haben seine kleinen Landschaften mit biblischer Staffage. Bei größeren Figuren stören hingegen Fehler der Zeichnung und ein einförmiger Kopftypus. Eines seiner Hauptwerke ist der Flügelaltar mit der Verehrung der Dreieinigkeit in Kassel, von 1523. Anziehender sind die kleinen Hausaltäre, wie der im Berliner Museum (Abb. 304). Sein Schüler war der hauptsächlich als Bahnbrecher der italienisierenden Richtung angesehene Jean Scorel (nach seinem Geburtsorte, dem Dorfe Schoreel bei Alkmar benannt, 1495—1562). Er genoß in Utrecht den Unterricht von Mabuse und blieb anfänglich der heimischen Kunstweise getreu (Abb. 305). Auf seiner Reise nach Italien, welche er zu einer Pilgerfahrt nach Jerusalem ausdehnte, hielt sich Scorel (1520) in Obervellach in Kärnten einige Zeit auf und malte hier einen Flügelaltar mit der hl. Sippe als Mittelbild, welcher in der Zeichnung wie im Kolorit, in der Behandlung der Landschaft, in den Porträtköpfen und in der Freude an modischen Trachten die Anhänglichkeit an die heimische Art bekundet. Nach seiner Rückkehr aus Italien, als er sich in Haarlem, später in Utrecht niederließ, gab er dem italienischen Einflusse in etwas manierierten, aber nicht ein-



308. Pieter Brueghel d. Ä., Das Gleichnis von den Blinden und Lahmen. Neapel, Museum

druckslosen Werken nach. Denn nicht ohne Grund war jene Abkehr von der heimischen Weise; Scorel sucht Größe, Pathos und Würde. Gute Beispiele besitzt das Bonner Museum. In Bildnissen (Agathe Schoenhoven in der Galerie Doria zu Rom, vom Jahre 1529, drei Brustbilder von Mitgliedern der Brüderschaft vom hl. Grabe und sein Selbstporträt im Rathause zu Utrecht) bewahrte er noch seine nordische Natur.

Zu den niederländischen Meistern, welche nur teilweise der italienischen Renaissance nachgehen, aber im wesentlichen noch die heimische Natur bewahrt haben, gehören auch zwei vorzugsweise am Niederrhein tätige Maler: Jean Joest von Calcar und ein etwas jüngerer, der nach zwei dasselbe Thema darstellenden Bildern (in Köln und München) als der Meister des Todes Mariä bezeichnet wird (Abb. 307). Neuerdings hat man seine Identität mit dem von C. van Mander erwähnten Joos van Cleef (Cleve), eigentlich Joos van der Beke, nachgewiesen. Das Kölner Exemplar, datiert 1515, zeigt bereits deutlich Venetianer Einflüsse; das Münchener ist vollständig in die romanistische Welt gebettet. Dresden besitzt zwei Darstellungen der drei Könige. Das Epiphanienthema, das schon die Primitiven so stark angelockt hatte, bietet der neuen Pracht und Chargierung willkommenen Vorwand zu noch stärkerer Ausbreitung. Alles Materielle in Stoffen und Steinen wird noch um ein bedeutendes gesteigert, die Figurengruppe baut sich zentral und architektonisch auf. Durch sorgfältige Landschaftsgründe ist eine Anbetung der Könige in S. Donato zu Genua, ein Dreiflügelaltar mit der Kreuzigung in der Mitte in Neapel ausgezeichnet.

Jean Joest verdankt seinen Ruhm und seine Namensbezeichnung dem Hauptaltar in der Nikolaikirche zu Calcar, dessen Flügel er innen und außen in der Zeit von 1505—08 auf 20 Feldern mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente bemalte. In der Komposition wie in der Behandlung des Kolorits verrät Jean Joest den Einfluß der Massys-Schule; die architektonischen Elemente lassen den Einfluß der oberitalienischen Renaissance erkennen.

Lebhafter ist der Kampf zwischen Altem und Neuem, bewegter die Strömung, schwankender das Ziel in den südlichen Niederlanden. Auch hier bleibt in einzelnen Malern die künstlerische



309. Pieter Aertsen, Die Köchin. Brüssel. (Ausschnitt)

Natur von den fremden Einwirkungen unberührt. Hieronymus van Aeken, genannt Bosch (ca. 1460—1516) gehört zeitlich eigentlich noch zu den Altniederländern, aber sein unerhört malerischer Reichtum verweist ihn schon in die Debatte des 16. Jahrhunderts. Er bietet eine phantastische Mischung von naturalistischer und visionärer Welt. Hierin Matthias Grünewald verwandt, den er beeinflußt haben könnte, ist er doch noch wichtiger in seiner koloristischen Selbständigkeit. Seine Anbetung der Könige (Madrid [Abb. 306], alte Kopie in Bonn) ist ein Wunder an malerischer Freiheit und Feinheit: auch fehlt der köstlichste Humor nicht. Wenn er die »Flucht nach Ägypten« malt, so schildert er am ausführlichsten die Kirmes, auf welche Joseph und Maria auf ihrem Wege stoßen. Ähnliches gilt von anderen neutestamentlichen Kompositionen, die in Kupferstichen und Holzschnitten weite Verbreitung fanden. Indem er auf dem schon von Gertgen von Sint Jans in Haarlem betretenen Wege einer bis an die Karikatur reichenden Realistik fortschritt, wurde er der Schöpfer des burlesken Genre und fand besonders in Mandeyn, Lanzelot und Pieter Brueghel dem Älteren eifrige Nachahmer. Seine Lieblingsthemata, bei deren Darstellung er die ganze Fülle der Dämonen und höllischen Teufel auftreten läßt, sind Versuchungen des hl. Antonius und Darstellungen des Jenseits. Vor allem durch die grellen Höllenschilderungen ist Bosch ein volkstümlicher Maler geworden. In diesen Bildern bricht eine wilde, dämonische, auf Inkubation beruhende Phantastik auf, der in der deutschen Kunst nur Grünewalds Antoniusbild gegenübergestellt werden kann. Gierig und zitternd sahen die Menschen hier mit eigenen Augen, was den Sünder im Jenseits nun eigentlich erwarte und mancher mag vor solch einem Bild noch schleunigst Buße getan haben.

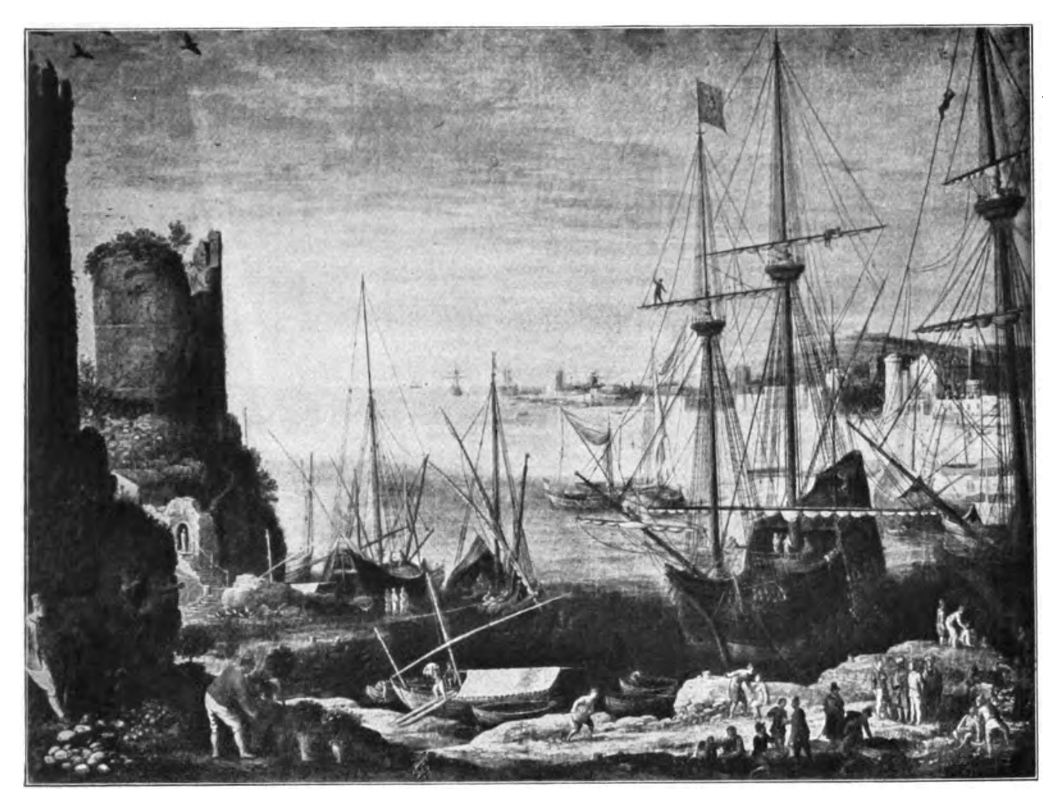
Bosch ist aber doch nur Vorläufer und Wegbereiter für einen Größeren, der mit Jan van Eyck und Rembrandt als dritter die stolzeste Trias der Niederlande bildet: Pieter Brueghel der Ältere ist etwa 1525 bei Breda geboren, er ließ sich nach einer Reise in Italien 1553 in Antwerpen nieder, siedelte später nach Brüssel über und starb als Stammvater einer stattlichen Künstlerfamilie 1569. Sein Beiname »Bauernbrueghel« deutet den Kreis an, welchem er häufig seine Darstellungen entnahm (Abb. 308); doch malte er auch biblische Bilder, denen er gern den Charakter von Volksszenen verlieh. So wie bei der Predigt des Täufers in der Wüste mag es bei den Prädikanten, wenn sie ihre Anhänger im Walde um sich sammelten, ausgesehen haben. Phantastische Spukbilder und allegorische Schilderungen lagen dem alten Brueghel ebenfalls nahe. Eine Vorstellung von der hohen malerischen Feinheit dieses Künstlers, dessen künstlerische Höhe wegen der oft skurrilen Auffassung der Szene nur zu leicht unterschätzt wird, kann man nur in Wien gewinnen, wo in 20 großen Bildern jede Nuance dieses Mannes vertreten ist. Zu Bauernhochzeiten und biblischen Dorfgeschichten[1] treten visionäre Szenen von gewaltiger Naturdämonik, die z. B. in der Bekehrung des Paulus die Szene in die höchste Feierlichkeit hebt. Hier bietet sich für die niederländische Kunst ein Weg, ohne die gefährliche Hilfe des Auslandes aus dem engbrüstigen Stil in die freie Höhe und stolze Größe zu kommen. Freilich gelingt das nur den Malern der inneren Schau. Den der Wirklichkeit folgenden Abschilderern konnte der Umweg über Italien nicht erlassen werden.



310. Joachim Patinir, Die Taufe Christi. Wien

Bescheiden neben Brueghel, aber bei seinen Lebzeiten besonders geschätzt, war Pieter Aertsen von Amsterdam (1508—75), der »lange Pier«. Er hielt sich längere Zeit in Antwerpen auf, blieb aber in seiner ganzen Richtung wesentlich Holländer. Seine kirchlichen Gemälde sind meistens im Bildersturme untergegangen. Charakteristischer für ihn sind seine Schilderungen aus dem Volksleben, wie der Eiertanz im Reichsmuseum zu Amsterdam. In seinen Küchenstücken (Abb. 309) liegen die Anfänge der später so glänzend entwickelten Stillebenmalerei.

Liegen nun in den Bauernbildern dieser beiden niederländischen Genremaler die Keime zu den späteren Schilderungen aus den ländlichen und unteren Volkskreisen verborgen, so haben gleichzeitig andere Maler die bereits in der Eyckschen Schule (besonders bei Gerard David) vorhandenen Ansätze der Landschaftsmalerei weiter entwickelt. Zu den ältesten Landschaftsmalern zählt man den Joachim Patinir aus Bouvignes (oder Dinant?), der 1515 in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde, und den ihm verwandten Hendrik (met de) Bles, nach dem Zeichen in seinen Bildern, einem Käuzchen, von den Italienern Civetta genannt, aus Lüttich, dem zahlreiche überzierlich und phantastisch aufgebaute Landschaften, aber auch Architekturstücke, zugeschrieben werden (eine Landschaft mit Bergwerken in den Uffizien). Noch fehlt viel zur Selbständigkeit der Landschaftsmalerei. Sie gibt zunächst nur den breiten Rahmen für biblische Szenen ab. Die Künstler wollten nicht Hain und Feld, Berge und Täler allein dem Auge des Betrachters vorführen, sie glaubten noch nicht an die volle Wirkung ausschließlich landschaftlicher Schilderungen. Sie malten das Paradies, den babylonischen Turmbau, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Taufe Christi (Abb. 310), den hl. Hieronymus usw. Aber an diesen legendarischen Darstellungen übte sich doch erst der Sinn für große landschaftliche Schilderungen, wenn auch das Naturstudium noch wenig ausgebildet erscheint und die



311. Paul Bril. Seehafen. Florenz, Uffizien

Färbung in einem allgemeinen, zuweilen phantastischen Tone gehalten wird. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird auf naturgetreuere Durchführung der landschaftlichen Einzelheiten größerer Nachdruck gelegt, im Kolorit aber gern noch die miniaturartige Feinheit beibehalten. Die Maas, an deren Ufer Patinir, Mabuse u. a. groß wurden, war der Schauplatz, an dem die neue Vedute entwickelt wurde. Schon dem 15. Jahrhundert (Eyck, Dirk Bouts) bot dieser Strom die lebendige Szenerie. Jetzt aber wird die Gegend des Flachlandes gesteigert, Felsenkulissen werden errichtet, die wie Alpenerinnerungen wirken und das Besondere der biblischen Situation durch übersteigerte Naturformen unterstreichen. Überall merkt man das Bestreben, der Natur und Wirklichkeit eine Steigerung zu geben, um auf diese Weise einen idealen Stil zu finden, der neben dem Pathos des italienischen Cinquecento bestehen kann.

Karel van Mander lobt insbesondere den Gillis van Coninxloo in Antwerpen (1544 bis 1607) als einen hervorragenden Künstler, welcher an die Stelle der getupften Blätter das büschelförmig gezeichnete Laub, den »Baumschlag«, setzte und die Farbentöne je nach der Entfernung feiner abtönte. Mit Eifer warfen sich zahlreiche Meister in Antwerpen und Mecheln auf den Betrieb der Landschaftsmalerei. Vielen wurde die Heimat zu enge; sie wanderten nach Deutschland, wie es z. B. Lukas Valckenborch 1567 tat, welcher bereits die landschaftlichen Stimmungen in den verschiedenen Jahreszeiten trefflich durchführte, oder Hans Bol (1534—93), dessen miniaturartige, auf Pergament gemalte Landschaften uns zuweilen (Dresden) mitten in das fröhliche Volkstreiben versetzen. Einzelne endlich übersteigen die Alpen. Längere Zeit verweilte Jan Brueghel (1568—1625), ein jüngerer Sohn des Pieter Brueghel (zum Unterschiede von diesem wegen seines Kleiderprunkes der »Sammetbrueghel« genannt) in Italien. Doch hat


312. Mabuse, Flügel eines Altars in Palermo

dieser Aufenthalt auf den landschaftlichen Teil seiner reichstaffierten Gemälde keinen Einfluß geübt. Für seine Flußlandschaften, seine Windmühlen bot ihm die Heimat die Vorbilder; selbst in der technischen Ausführung, in der vollendeten Sauberkeit, in der noch nicht hinreichend vermittelten Abtönung des Mittel- und Hintergrundes, sagt er sich nicht ganz von der heimischen Tradition los. Größeren Einfluß übte Italien auf Paul Bril aus Antwerpen (1554—1626). Er war der Schüler seines Bruders Matthäus, zu dem er frühzeitig nach Rom kam, wo er dann auch zu Annibale Carracci in Beziehung trat. Er malte zahlreiche landschaftliche Fresken mit kleinen Figuren für Kirchen (Kirchenlandschaften) und Paläste, aber auch Tafelbilder, auf denen er späterhin mehr und mehr die Landschaft im Sinne der italienischen Kunst stilisierte, Kulissen zu beiden Seiten vorschob, den Boden gern in Wellenlinien zeichnete und so die Welt Claude Lorrains vorbereitete (Abb. 311). Er war der erste niederländische Landschafter, der auf das, was wir Gesamthaltung nennen, ausging und in dieser Hinsicht den Italienern das meiste verdankt.

2. **Die Romanisten.** Der Aufenthalt in Italien ist keineswegs bloß eine zufällige Episode, welche nur in das Leben des einen oder des anderen Künstlers hereinspielt. Der Verkehr mit Italien steigerte sich mächtig im Laufe des 16. Jahrhunderts; in Rom eine kürzere oder längere Zeit verlebt zu haben, gehörte geradezu zu dem regelmäßigen Bildungsgange der niederländischen Maler. Während aber die Landschaftsmaler ihre Selbständigkeit bewahrten und oft selbst lehrend in Italien auftraten, ergaben sich die Figurenmaler vollständig dem Einflusse der italienischen Kunst, huldigten zuerst der Weise Michelangelos und Raffaels, gingen dann im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bei den späteren Venezianern (Tintoretto) in die Schule und brachten in ihre Heimat den italienischen Stil mit, welcher dann bei größeren religiösen und mythologischen Darstellungen das entschiedenste Übergewicht errang und ihre Kunst häufig auf die Irrwege des Manierismus führte.


313. Mabuse, Adam und Eva im Paradiese



314. Barend van Orley, Ein französischer König verkauft das Kirchengut zum Besten der Hungernden. Turin

Es kann dabei nicht wundernehmen, daß selbst Maler, welche bereits in der alten, heimischen Weise erfolgreich gewirkt hatten, sich den neuen Idealen zuwandten. Zu diesen zählt in erster Linie Jan Gossaert oder Mabuse aus Maubeuge (um 1470—1541). Seine frühesten Werke stempeln ihn, ähnlich wie Gerard David oder Jakob von Amsterdam, zu einem Ausläufer der älteren Richtung. In der Anbetung der heiligen drei Könige (Howard-Castle) ordnet er die Figuren noch in ganz unbefangener Weise an, ohne sich um die Stilgesetze der italienischen Renaissancekunst zu kümmern; er hält auch zunächst an der warmen bräunlichen Färbung fest. Als ein Juwel unter seinen Erstlingswerken gilt das noch an den flämischen Schultraditionen festhaltende, emailartig mit größter Sorgfalt behandelte Triptychon im Museum zu Palermo, dessen Mittelbild die Madonna, umgeben von musizierenden Engeln im Rahmen einer spätgotischen Architektur, darstellt (Abb. 312). Die Berufung des hl. Matthäus (Windsor), das Prager Dombild mit dem hl. Lukas, welcher die Madonna malt, offenbaren in der architektonischen Dekoration bereits die Vorliebe für Renaissanceformen; die Gewänder, die Männerköpfe bewahren noch den überlieferten Typus. Dagegen kommt bei den späteren, namentlich bei den mythologischen Bildern in dem flacheren Ausdrucke, in der richtigeren Wiedergabe nackter, unnötig belebter Körper und der bläulichgrünen und glatten Farbe der italienische Einfluß zu voller Geltung. Bei Bildern wie Poseidon und Amphitrite in Berlin empfindet man gewiß eine gewisse Kühle und Erstarrung; man muß sich aber klar machen, daß Mabuse hier mit Absicht auf Farbe und gefällige Einordnung verzichtet, daß er in der abstrakten Form die höhere Feierlichkeit und Steilheit sieht. Ebenso ist es mit seinen blanken polierten Akten: Adam und Eva (Berlin) kommen mit dem Apfel angelaufen (Abb. 313)! Einen ähnlichen Entwicklungs-



315. Hendrik Goltzius, Fahnenschwinger

gang machte Barend van Orley in Brüssel (nach 1490—1542) durch. Wie Mabuse studierte er eifrig in Italien, besonders in Rom in der Raffaelschule und wurde dann 1518 Hofmaler der Statthalterin Margarete von Österreich in Brüssel. Die Pfarrkirche zu Güstrow in Mecklenburg bewahrt noch einen Flügelaltar, dessen Mittelschrein Jan Borman (s. S. 25) mit Passionsszenen schmückte, während Orley auf den beiden Flügeln stattliche Heiligengestalten und legendarische Darstellungen malte. Ein anderes, noch im älteren Sinne gehaltenes Gemälde, eine Heiligenszene darstellend, befindet sich in der Galerie zu Turin (Abbildung 314). In einigen Bildern seiner mittleren Zeit, z. B. in Hiobs Prüfungen (Galerie zu Brüssel), herrscht ein Überschwang an Gefühlsausdruck und Bewegung; erst in der letzten Periode seines Schaffens, z. B. in dem Jüngsten Gericht in der Jakobskirche in Antwerpen, kommt er zu voller Ruhe und Meisterschaft. Sein Name ist auch verknüpft mit der Blüte der Brüsseler Teppichweberei, für deren hervorragende Produkte er Entwürfe lieferte.

Die Gemeinde der Romanisten zählte in allen größeren Städten der Niederlande eifrige Anhänger. Aus Scorels Schule stammt Martin van Heemskerck in Haarlem (1498—1574), dessen Begeisterung für die Antike und für Michelangelo schrankenlos durchbricht. Überaus wertvoll für die römische Topographie und Denkmälerstatistik ist sein in Berlin (Kupferstichkabinett) aufbewahrtes Skizzenbuch. Im Gegensatz zu der italienisierenden Richtung des 16. Jahrhunderts ist der Haarlemer Kupferstecher Hendrik Goltzius (1558 bis 1616), durchaus Niederländer geblieben, soviel er auch Agostino Carracci verdankt. Seine frühen Arbeiten suchten noch den Anschluß an Dürer und Lukas van Leyden. In den sogenannten Sechs Meisterwerken wollte er den Beweis bringen, daß er gleicherweise im Stil Raffaels, Dürers, Lucas, Carraccis komponieren und stechen könne. Eigenkräftiger sind Goltzius starke Porträt-Stiche, deren stecherische Bravour größer ist als ihre Psychologie (Abb. 315). Aus Mecheln stammt Michael van Coxyen oder Coxie (1499–1592), ein eifriger Nachahmer der äußeren Merkmale Raffaelischen Stiles, aus Lüttich der gelehrte Lambert Lombard (1505—66), der in seinem Abendmahl das leonardeske Vorbild in den nordischen Stil zu übersetzen suchte. Antwerpen endlich war der Schauplatz der Tätigkeit des Frans de Vriendt oder Frans Floris (um 1517–70), der, einer stattlichen Künstlerfamilie entstammend, als Nachahmer der großen römischen Meister, besonders Michelangelos, angestaunt wurde, und des Martin de Vos (1531 — 1603), welcher ebenfalls eifrig beflissen war, die nach dem Siege der Spanier wieder beliebt gewordene Kirchenmalerei und die mythologische Welt zu pflegen. Diesen Künstlernamen könnte noch eine lange Reihe angefügt werden. Das Verständnis der historischen Entwicklung würde aber durch die weitere Aufzählung ebensowenig gewinnen. Aus der Schule

des Pieter Pourbus in Brügge, der bereits ein tüchtiger Porträtmaler war, ging **Frans Pourbus der Ältere** (1545—81) hervor, welcher nach Antwerpen übersiedelte und hier trotz des Einflusses des Floris in seinen Bildnissen die schärfere Zeichnung und die kräftigere Farbe in Ehren hielt. Ihn überragt an Ansehen und künstlerischer Bedeutung der Schüler Scorels, **Anton Mor** (**Moro**) aus Utrecht, der 1547 in der Lukasgilde zu Antwerpen eingeschrieben wurde und um 1577 verstarb. In doppelter Beziehung tritt er als Vorläufer von Rubens auf. Wie dieser erfreut er sich an den Höfen Europas, auch in Madrid, einer großen Gunst und verleiht dem eigenen Leben einen glänzenden Anstrich. Gleich Rubens empfing er auf seinen Reisen verschiedene künstlerische Anregungen. Kein Zweifel, daß er italienische Porträts (Tizian) studiert hatte; aber die von ihm gemalten Bildnisse besitzen eigentümliche Züge. Seine Zeichnung ist scharf, zuweilen trocken, die Farbe ist volltönend, ruhig, oft in feierlichem Glühen; er weiß die Züge zu einem einheitlichen Ausdruck zu sammeln (Abb. 316). Das Porträt wird von Mor definitiv aus der festen Gebundenheit des primitiven Stils gelöst und in eine feierlichere, schwebende Atmosphäre gehoben, das Geistige ist nicht mehr auf das Gesicht beschränkt, sondern spricht sich in der Gesamthaltung aus. Porträts von Mors Hand sind in allen größeren Sammlungen Europas vorhanden.



316. Anton Mor, Selbstbildnis. Florenz, Uffizien

E. England

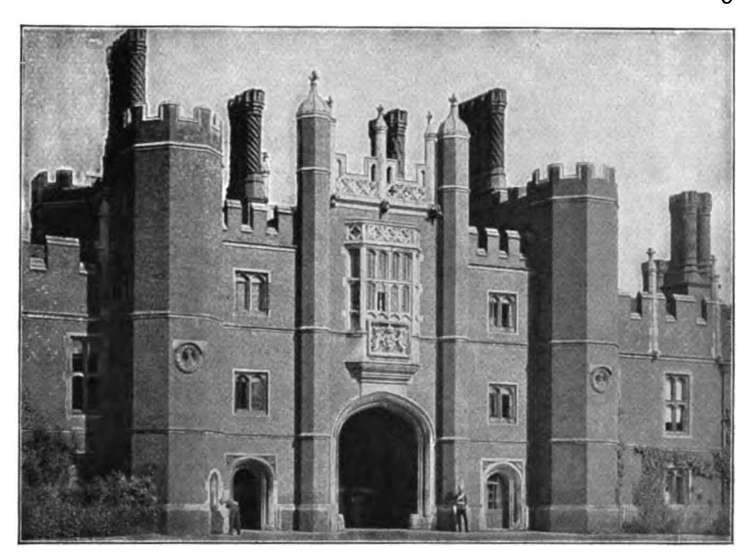
1. Baukunst

1. **Der Tudorstil.** Das Zeitalter der Tudors (1485—1603) brachte für England große und folgenreiche Neuerungen. Heinrich VIII. führte mit harter Hand die Konsolidierung des Staatswesens und die Befreiung der Kirche durch. Seine Tochter Elisabeth legte den Grund zu dem wirtschaftlichen Aufschwung und der weltbeherrschenden Seemacht. Die Baukunst dieser Zeit trägt wesentlich ein frisches völkisches Gepräge, wobei die landeigenen gotischen Überlieferungen noch lange fortwirken; ausgesprochene Renaissanceformen werden erst spät (seit ca. 1560) und nicht direkt von Italien, sondern von den stammverwandten Niederländern und Deutschen eingeführt. Die spät englische Gotik (das Perpendicular) blieb zunächst bis tief ins 17. Jahrhundert hinein für den Kirchenbau fast alleinherrschend; auch die schönsten der »Hallen« mit den meisterhaften Holzsparrendecken sind erst im Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden. Im übrigen spielt sich die Baubewegung fast ausschließlich auf dem Gebiete des Hauses, d. i. nach englischen Begriffen des Landhauses ab: nicht in der Richtung auf die äußere Erscheinung und die Schaustellung von Stilformen, sondern auf innere Vorzüge, Wohnlichkeit und Bequemlichkeit. In dieser Hinsicht ist die Zeit Elisabeths ein goldenes Zeitalter der Wohnkultur in einer Vollendung, daß die Schöpfer der modernen europäischen Hauskunst, William Morris und Norman Shaw, nach den Zeiten des Palladianismus und Klassizismus auf diese Muster zurückgreifen konnten.

Die Umwandlung des befestigten, engen und trotzigen (normannischen) Schlosses in das freie Landhaus vollzog sich schneller, glücklicher und selbständiger als in Frankreich. War die alte Schloßburg quadratisch um einen Hof gebaut mit der »großen Halle« als Mittelpunkt (Abb. 318), so wurde durch Öffnung des Hofes nach einer Seite ein ⊓-förmiger Grundriß gewonnen, wo alle Räume für Licht und Luft erschlossen sind; oft noch dadurch bereichert, daß die kurzen Flügel sich rückwärts nach der Gartenseite verlängerten, wodurch eine H-förmige Anordnung entstand. In dem Maß, wie die Lebensart sich verfeinerte, der hohe Adel sich von der Gefolgschaft und dem patriarchalischen Zusammenspeisen schied, schwand auch die gemeinsame Halle als Kern des Hauses und lebte nur verkümmert als Eingangsraum (Diele), jedoch mit großer Zähigkeit bis in die Gegenwart fort. Dafür wurden die Wohn- und Wirtschaftsräume, die Gesellschafts- und Unterhaltungszimmer in jener differenzierten Zahl und Bestimmung ausgebildet, wie sie noch heut das gute englische Haus aufweist. Und für die Halle trat ein neuer Prunkraum ein, die sog. »lange Galerie«, die ihrem Ursprung und ihrer ersten Bestimmung nach unsicher (vielleicht von Frankreich eingeführt) später allgemein die Kunstsammlung der Familie aufnahm. Das Haus soll als Krönung und Vollendung des Naturraums sich der Umgebung einfügen und zugleich nach allen Seiten vielfältige und wechselnde Ausblicke in die freie Natur, auf Wälder, Wiesen, Flußtäler gestatten. Haddon Hall in Derbyshire, die englische Wartburg, für sich allein ein Kompendium englischer Stilentwicklung, vermittelt solch einen Eindruck voller Einheit zwischen Kunst und Natur.

Was die Stilentwicklung im einzelnen angeht, so sind zwar die Königsbauten Heinrichs VIII. untergegangen und die Italiener, welche er nach dem Vorbild Franz' I. zur Einbürgerung des echten Romanismus berief (Pietro Torrigiano, Giovanni da Majano und Benedetto Rovezzano), haben außer Grabmälern (Heinrichs VII. und Wolseys in Westminster) nur nebensächlichen Bauschmuck und Terrakottareliefs gearbeitet. Aber die Schöpfung des großen Kardinals Wolsey ist uns erhalten: Hampton Court (1515 bis 1520; Abb. 317), das der König von seinem unglücklichen Minister »erbte« und das bis zum Ende der Stuarts als Residenz diente. Hier herrscht





317. Haupteingang zum Hampton Court-Palast bei London

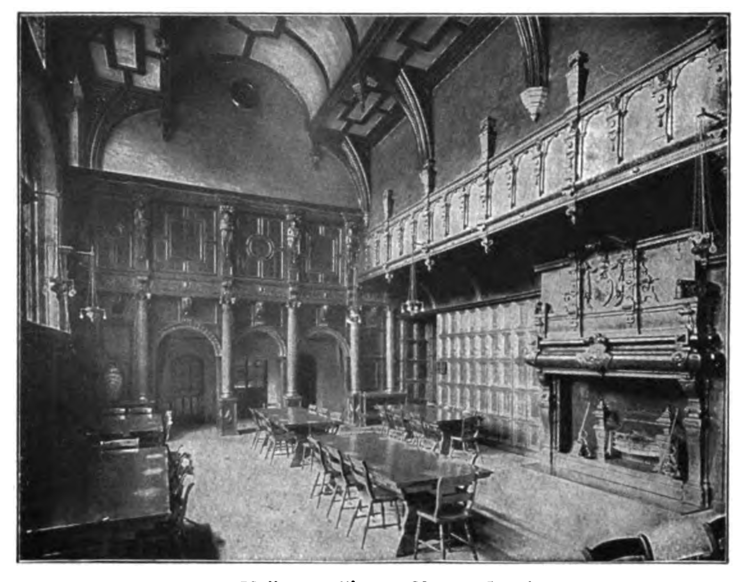
außen noch die nüchterne, lineare Mischgotik, nur in den Massen, Vorsprüngen und Endigungen belebt, innen aber ein vornehmer, für jene Zeit fürstlicher Aufwand. Auch Charter House in London, etwa 1540 von den Herzögen von Norfolk als Stadtlogis erbaut, kann als bezeichnendes Beispiel der Stilmischung gelten (Abb. 319). Die fruchtbarste Bauperiode fällt jedoch in die Zeit der jungfräulichen Königin. Elisabeth selbst förderte die Baulust des Adels nicht wenig durch ihre jährlichen Reisebesuche. Bald suchten die Reichsten sich durch Größe und Zahl ihrer Landhäuser zu überbieten. Einzelne Bauten, wie die des Ministers Burghley (Burghley und Holdenby um 1580), erreichten riesige Ausdehnung. Die Zahl der mittleren und kleineren geht in die Tausende. Als Hauptbaumeister gilt John Thorpe, der ein Skizzenbuch mit 280 genauen Aufnahmen hinterlassen hat. Die künstlerische Arbeit leisteten massenhaft eingewanderte deutsche und niederländische Handwerksmeister, welche die Stuckdecken, Vertäfelungen, Kamine, Treppen, Portale, Erker und Giebel in den heimischen Formen, etwa des Vredeman de Vries schufen (Abb. 320). Die heutigen englischen Kunstschreiber sprechen davon nur mit unwissender Geringschätzung. »Stilchaos der Tudorzeit, barbarische Verwilderung, deutsche Torheiten« sind die üblichen Schlagworte. Künstler, Besitzer und festländische Kenner sind dagegen entzückt von der gemütlichen Stimmung, der Frische und gediegenen Qualität dieser Ausstattungen.



Auch das Äußere hat alle



318. Die große Halle im Hampton Court-Palast bei London

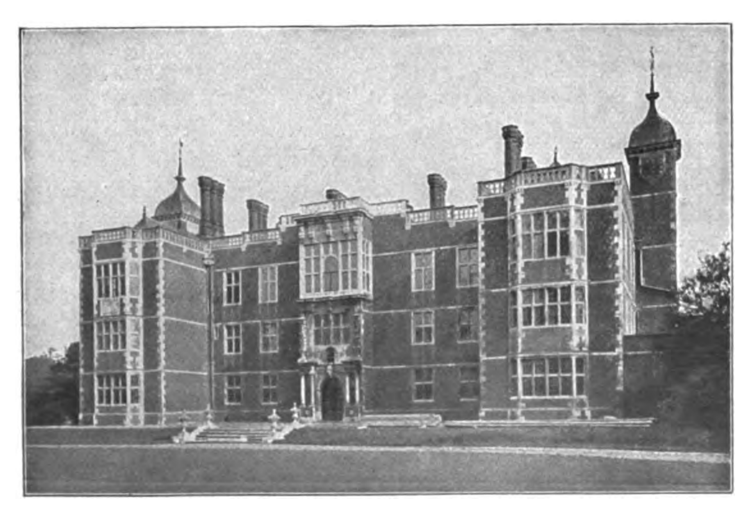


319. Halle von Charter House. London

Vorzüge einer rein sachlichen Bauweise, wobei die zahlreichen Fenster, die typisch englischen Erker, die vielen Schornsteine und die ganze malerische Gruppierung trefflich zusammenwirken. Es kommen auch einige Prachtfassaden vor, Songleat 1565, italienisierend dreigeschossig, angeblich von Giovanni da Padua, Hatfield House 1611 (von Thorpe), wo wir der Gartenfront das dreigeschossige Portal von Anet übertragen finden, besonders aber Walloton House (Abb. 321), welches den Engländern durch seine reiche Einkleidung als besonderes Muster »deutscher Renaissance« gilt, obwohl gar nichts Deutsches daran ist.

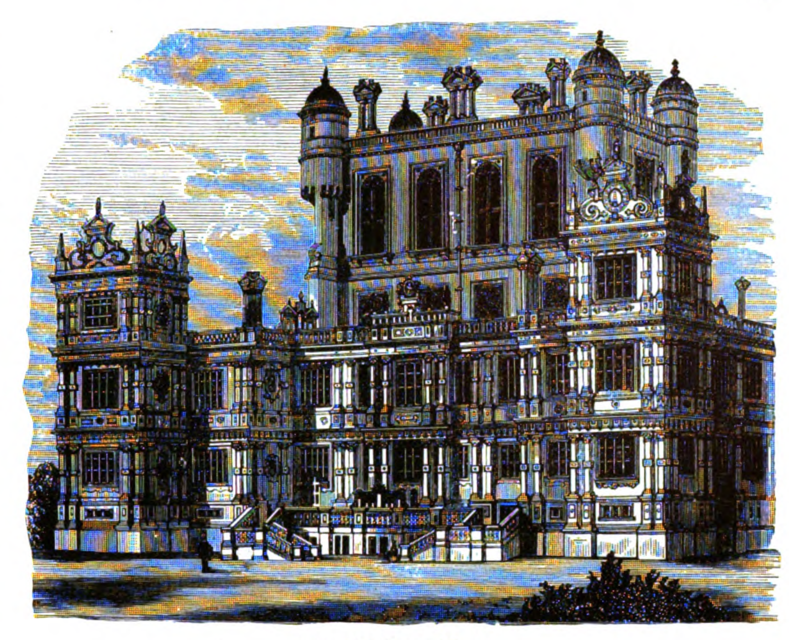
Eine große Vielfältigkeit bringt dann noch der Wechsel der Materiale mit sich. In den westlichen Grafschaften überwiegt der Backstein mit Quadereinfassungen, in Mittelengland (Chesire, Staffordshire, Worcestershire) und teilweis im Süden (Sussex und Surrey) ist der Holzbau vorherrschend, auch dieser sachlicher und zierloser als in Deutschland, aber werktüchtig in der engen Stellung der Ständer und Füllungen und malerisch durch den Wechsel schwarzer Balken und weißer Felder. Ein großer Schatz gesunder, bodenständiger Kunst ist damals England beschert worden.

2. **Die Stuartzeit.** Es ist bekannt, in welche Verwirrung die Stuarts (1603—88) das englische Staatswesen durch ihr launisches, bigottes, prunksüchtiges Regiment zurückwarfen. Auch in der Baukunst führten sie einen vollen Umschlag der Gesinnung herbei. Ihr Werkzeug war Inigo Jones (1573 bis 1651), noch heut der Abgott der Engländer, bald der Napoleon, bald der Shakespeare der Baukunst genannt. Er hatte zweimal Italien bereist, das zweitemal mit Palladios Architettura in der Tasche und dem begeisterten Studium des großen Vizentiners hingegeben. Nach seiner Rückkehr (1614) wurde er Hofarchitekt Jakobs I. und entwarf für diesen einen neuen Palast

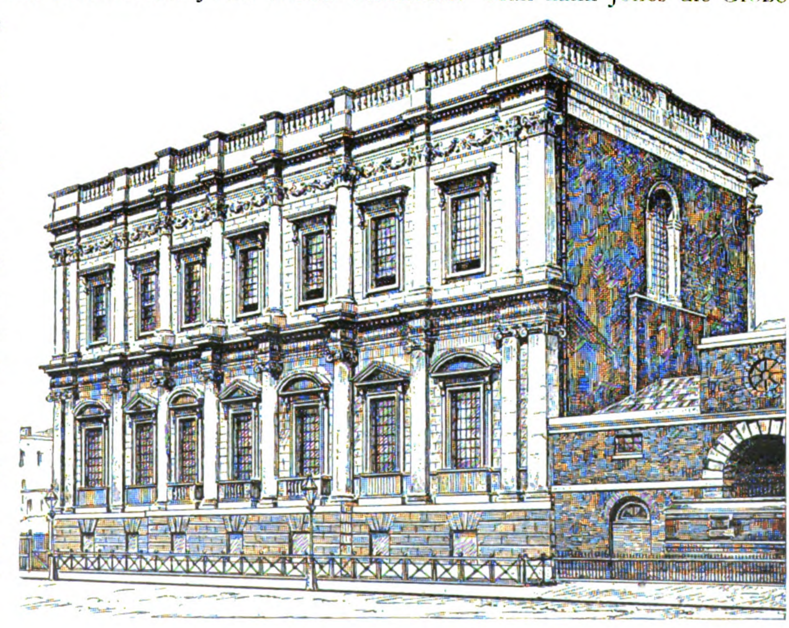


320. Charlton House

an Stelle des abgebrannten Whitehall, wovon indes nur ein bescheidener Teil, die Bankethalle 1619 bis 21 (Abb. 322), zur Ausführung gelangte. Obwohl innen ein ungeteilter, durchgehender Saal, ist die Fassade zweigeschossig trocken und treu nach Palladio entworfen. Karl I. dachte 1639 an den Weiterbau, und Jones steigerte den Plan ins Riesenmäßige. Es wäre das größte Bauwerk der Erde geworden, vielleicht auch das langweiligste. Von den ausgeführten Bauten werden besonders gefeiert die »Villa der Königin« in Greenwich 1617 bis 1635, ein quadratischer Block mit zwei engen Binnenhöfen, berühmt durch den »würfelförmigen« Saal und die offene Loggia über der Einfahrt, Wilton House in Salesbury (1640), wo wieder zwei Säle als »Einzel- und Doppelwürfel« auftreten, Ashburnham House mit einem wirklich geistvollen Treppenhaus, zahlreiche Landhäuser wie Wilton House (1640—48), Raynham Hall (1630), Stoke Park (1634), Coleshill (1650) und andere, die zum Teil erst sein Schüler John Webb vollendete. Man kann Jones die Größe der Gesinnung, die Überwindung aller Niedlichkeiten und die schulmäßige Reinheit des Denkens im Geist Palladios nicht absprechen. Und man kann sich vorstellen, daß er durch diese Neuheiten wenigstens die gebildeten Kreise eines sonst stockkonservativen Volkes mit sich fortriß. Aber man darf nicht verheimlichen, daß sein ganzes Schaffen nicht Erzeugung und Schöpfung, sondern Übertragung und



321. Walloton House



322. Inigo Jones, Whitehall in London



323. Chr. Wren, St. Stephan in London

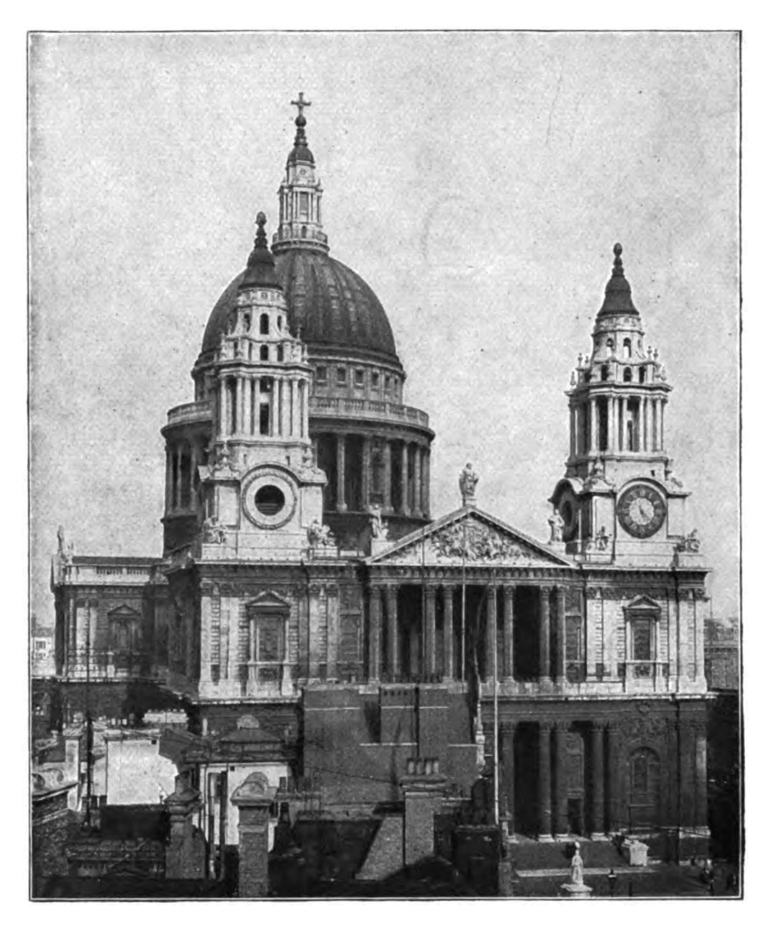
Nachahmung, oft genaue und wörtliche Nachahmung eines Größeren ist. Dies tritt namentlich bei seinen Landhäusern z. B. Stoke Park zutage, wo alle inneren Tugenden des Elisabethanischen Hauses geopfert werden, um ein grandioses Fassadentheater aufzurichten.

3. **Die Spätrenaissance. Chr. Wren** (1632 bis 1723) erscheint uns durch die fabelhafte Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit des Schaffens weit anziehender. Nach festländischer Rechnung würde er schon in die Zeit des entwickelten Barocks fallen, die nachhinkende englische Entwicklung hat an ihm den Vertreter der freieren, selbständigeren, anglisierten Renaissance, die sich übrigens in der Reinheit seiner Einzelformen unverhohlen ausspricht. Auch er kam erst spät, und zwar von der Mathematik her zur Baukunst. Frankreich lernte er kennen; ob Italien, ist zweifelhaft. Ein Riesenunglück, der Brand Londons 1666, rief alle seine Kräfte wach, und niemals sind einem Künstler so umfangreiche und vielfältige Aufgaben gestellt worden, als sie der Wiederaufbau der Residenz ihm brachte. Zunächst fiel ihm der Neubau von 54 Stadtkirchen zu, die er mit unerschöpflicher Erfindungsgabe als evangelische Predigtkirchen immer gleichartig und doch neuartig durch die Vielfältigkeit seiner Raumgestaltung und Lichtführung, seiner Stützen-, Emporen- und Deckenmotive aufrichtete. In seiner Hand werden die italienischen Formen so weich, biegsam, verbindungsreich, daß immer ganz neue, bisher noch unentdeckte Möglichkeiten zutage kommen. Besonders rühmlich ist das Innere von S. Bride und mehr noch der eigenartig phantasievolle Kuppelraum von St. Stephan (Abb. 323), dem er eine feine, lyrische Stimmung eingehaucht hat. Einen nicht minderen Erfindungsreichtum offenbarte er in den Kirchtürmen, deren Endigungen er bald mit gotischen, bald mit Renaissanceformen immer wieder neu und geistvoll gestaltete.

Aller Ruhm sammelt sich auf seinem kirchlichen Hauptwerk, der Paulskirche (1675—1710; Abb. 324 u. 325). Ursprünglich wie St. Peter in Rom als Zentralkuppelkirche geplant, erhielt sie durch Verlängerung des Chors und des Langhauses die Form des lateinischen Kreuzes und eine Raumwirkung, die enger und gedrungener ist als bei den sonstigen Sprößlingen von St. Peter. Besonders gut ist der äußere Eindruck der zweigeschossigen Schauseiten, der Front mit zwei reich entwickelten Seitentürmen und der Kuppel, die majestätisch über dem Häusermeer der Riesenstadt schwebt.

Zu Wrens weltlichen Ruhmeswerken gehören der Palast (seit 1684 Marinehospital) in Greenwich mit einer prachtvollen Kolonnade, die neuen Flügel zu Hampton Court, der Hof

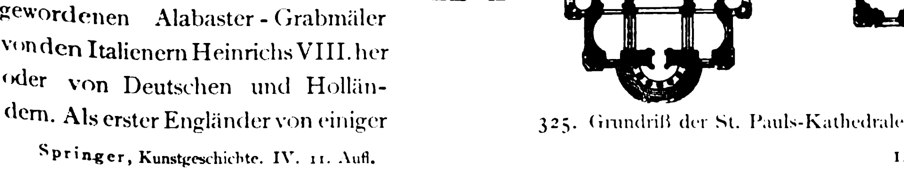
von Trinity College in Oxford, die Bibliothek von Trinity College in Cambridge und das »Monument«, eine Denksäule der großen Feuersbrunst mit Flammenkugel in der Nähe von London Bridge. Außerdem werden zahlreiche Arbeiten genannt, die seine Mitarbeiter und Schüler nach seinen Plänen und Skizzen ausführten. Wenn auch das bescheidenere puritanische Altenglisch als Unterschicht noch weiterlebte, so ist der Geschmack im Ganzen durch Jones und Wren gründlich in das klassische Fahrwasser gelenkt und an die übrige europäische Entwicklung und Modeströmung angeschlossen worden.



324. Chr. Wren, St. Pauls in London. Ansicht

2. Plastik und Malerei

Die Geschichte der Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert wird von den Engländern selbst mit Stillschweigen übergangen. Hier offenbart sich die Unfähigkeit der englischen Volksseele zu formal selbständigem Empfinden, die kurze Angebundenheit des Seelenlebens, die sich nie zu dem Griff in das Mysterium aufrafft. Das Volk, das auf den Beutezügen der Jahrhunderte die herrlichsten Kunstschätze fremder Länder geraubt hat, hat bis heute noch nicht die Berechtigung zu solchen Entwendungen erbracht. Nicht die Kunst wird gesammelt, sondern das Wertobjekt. In einer Zeit, die wir, um Shakespeare zu ehren, die englische Renaissance nennen, versagte Malerei und Bildhauerei vollständig. In der Malerei überstrahlte das große Licht Holbeins die kleinen einheimischen Versuche vollständig. In der Plastik rührt der immerhin massenhafte Bauschmuck und die meisten der modisch gewordenen Alabaster-Grabmäler von den Italienern Heinrichs VIII. her oder von Deutschen und Holländern. Als erster Engländer von einiger



325. Grundriß der St. Pauls-Kathedrale

Bedeutung wird Nicholas Stone (1586—1647) genannt, der Mitarbeiter Jones und Schöpfer mehrerer Prachtportale in Oxford, mehrerer Grabmäler in Londoner Kirchen. In einem ähnlichen Verhältnis wie Stone zu Jones steht Gabriel Cibber (1630—1700) zu Wren, für dessen Bauten er mehrfach in kräftigen, schon barocken Formen den Bauschmuck schuf. Darin teilte er sich mit Francis Bird (1667—1731), von dem der Giebel- und Fassadenschmuck von S. Pauls herrührt. Und so ist auch Grinling Gibbons wesentlich Dekorateur. Er hat sich aber auch mit Statuen einen Namen gemacht, einem Standbild Karls II. in Chelsea Hospital und Jakobs II. in S. James Park (Abb. 326), das in den Augen der Engländer »zu den schönsten Bronzen Europas gehört«. Besser ist der Sockel des Reiterbildes Karls I. in Charing Croß (1633), dessen Figur von Hubert Le Sueur gegossen wurde. Aber wie bescheiden ist diese Ausbeute! Auch das wenige beruht durchweg auf kontinentalen Vorbildern.



326. Gr. Gibbons, Jakob II. in London



327. Bernini, Die Kolonnaden des Petersplatzes in Rom

III. Barock und Rokoko

Das Barock ist die Erfüllung und Vollendung der Renaissance. Der Ton des Gewaltigen und Erhabenen, den Michelangelo in allen drei Künsten angeschlagen hatte, erlaubte keine Dämpfung. Mit Notwendigkeit mußten die Nachfolger auf dieser Bahn weiter bis zur höchsten Steigerung folgen. Die Zeitgenossen, die es erstehen sahen, haben diese Entwicklung nicht mit dem peinlichen Gefühl des Niedergangs und Verfalls begleitet, sondern vielmehr einen Aufstieg zur Vollendung empfunden. Sie waren von der Gewalt und Ausdruckskraft des neuen Stils berauscht und entzückt derart, daß vor Bernini und Murillo selbst Bramante und Raffael erblichen. Erst die Kunstschreiber der Aufklärung haben das dunkle Wort »barock« zunächst auf die Baukunst des 17. Jahrhunderts im Sinne des Schwulstes, der Überladung und Verwilderung angewandt. Und in der Folge sind bis zur Gegenwart ganze Sturzbäche von Schmähungen auf die Schöpfungen des Barock niedergegangen, wovon in Wahrheit immer nur gewisse Auswüchse und Überwucherungen getroffen werden. Wir werden das Barock als echten Spiegel seiner Zeit in seiner Größe, seinen hohen Zielen und seinen bleibenden Werten zu begreifen suchen. Man versteht das Barock sofort in seiner römischen Heimat; hier ist es gewachsen, es verleiht der Siebenhügelstadt durchaus ihren heutigen architektonischen Charakter, hier feiert es seine reinsten Lösungen, hier kann man die Entwicklung Schritt für Schritt verfolgen. Auch Neapel, Genua, Venedig, Turin lassen die Größe und Weltmacht dieses Stils empfinden. Alles Cisalpine dagegen ist abgeleitet und auch das französische Barock ist kein echter Sohn der römischen Mutter. Deutschland hat freilich dann am Anfang des 17. Jahrhunderts seinen eigenen, ganz unsüdlichen Architekturstil entwickelt und eine glänzende Reihe von Einzelleistungen erlebt, hinter denen starke Persönlichkeiten stehen, die, Zeitgenossen eines Bach und Händel, gleichzeitig mit der Blüte der Musik, eine Glanzzeit der Architektur heraufführten, die zwar nicht so organisch durchgearbeitet worden ist wie das römische Barock, aber in individueller Mannigfaltigkeit und phantasievoller Sonderbildung den Süden überholt.

Die katholische Welt ist der Mutterboden. Nachdem die Kirche durch die Schrecken der Reformation aus der akuten Verweltlichung geweckt, an ihren geistlichen Beruf erinnert, durch neue Orden, neue Heilige, neue Bekehrungsmittel gestärkt war, konnte sie die inneren und

äußeren Mittel zur Abwehr, zum Gegenangriff sammeln. Es gelang ihr, die romanischen Völker, zum Teil auch Deutschland vom »Gift der Ketzerei« zu säubern und sich überall stärker, stolzer, planvoller einzurichten als je zuvor. Ihre Kunst, zuerst ein Glaubensmittel wie andere, ward immer mehr zu einem Siegeslied, um ihr Machtgefühl laut zu verkünden und die Massen anzuziehen. Hiermit verbindet sich der neue Staatsbegriff, das unbeschränkte Fürstentum. Auch dem Selbstherrscher wird die Kunst, selbst in kleinsten Verhältnissen, zum Hintergrund, zur Bühne, zur äußeren Beglaubigung seiner Stellung und Regierungskunst. Auf diesem Wege ergreift die barocke Gesinnung auch die protestantische Welt. So konnte es kommen, daß das Barock von Rom ausgehend, zum Bekenntnis des ganzen Abendlandes wird, ein europäischer Stil wie vordem die Gotik.

Die Größe und Einheit des Kunstschaffens, von der Renaissance erstrebt, kommt nun zur Vollendung. Die Baukunst hat das große Wort. Sie arbeitet in riesigen Plänen, sie schafft neue Straßen-, Stadt- und Landschaftsbilder, sie greift zu Formen und Maßen, die selbst im kleinen immer das Erhabene und Großartige bezwecken oder doch vortäuschen. Und sie wählt dabei nicht nur selbst plastische und malerische Mittel, sondern zieht auch die beiden Schwesterkünste in ihren Dienst, herrisch, bis zur Verwischung der Grenzen, um den äußeren Eindruck, die innere Raumwirkung, die »Stimmung« zu steigern. Diese Einheit des Kunstwillens hat Schöpfungen erzeugt, die als Ganzes genommen ebenso vollkommen sind wie gotische Dome. Und die Durchdringung und Verschwisterung der Künste, die wechselseitige Reizung und Befruchtung hat eine stillbildende Kraft, wie sie seitdem nie wieder lebendig wurde. Wie die Plastik aus ihren Grenzen in das malerische Gebiet, in die dramatische Bewegung, die Benutzung des Lichtspieles, aber auch in die bauliche Linie, Umrahmung und Hintergrund übergriff, ist ganz offenbar. Aber auch die Malerei wird in allen Gattungen durch und durch barock. Im Kirchen- und Geschichtsbild, in der Mythologie, in der heroischen Landschaft, selbst im Volksstück und Stilleben, überall finden wir den gleichen hohen Schritt und Zug, den schlichten Naturlaut durch Aufbau, Gruppierung, Beleuchtung, durch Farbenzauber oder Lichtkünste in die Sphäre des Erhabenen und Besonderen zu heben. Velasquez und Rembrandt, die stärksten Eigenmenschen dieser Zeit, bauen durchaus an diesem Stil mit.

Das Barock ist die Kunst der Höfe, des Adels und der Kirche, durchaus vornehm, auf Pomp und Glanz gestimmt, an Reichtum und Verschwendung gebunden. Wo diese Bedingungen fehlen, im Bürgertum, in der freien Schweiz, in Holland, wird es kleinlaut oder stumm. Der echte Barockkünstler ist Fürstendiener, ehrgeizig, ruhmgierig, im Innersten von der Freudigkeit eines leichten, fröhlichen, selbstbewußten Schaffens ergriffen. Kraft einer gediegenen, oft schon ganz wissenschaftlichen Ausbildung beherrscht er alle Kunstmittel und einen großen, ererbten Formenschatz, so daß die Arbeit spielend aus der Hand quillt. Die Fruchtbarkeit einzelner Großmeister grenzt ans Fabelhafte. Und wenn man nichts wollte gelten lassen, der Arbeitslust, der Masse, Größe und technischen Gediegenheit des barocken Kunstschaffens wird man die Bewunderung nicht versagen können.

A. Italien

1. Die Baukunst

1. **Das römische Barock.** Nur in Rom vollzieht sich die Entwicklung bodenständig und zielbewußt aus Anfängen, die weit zurückliegen, teilweis schon bei Raffael und Sangallo. Aus Michelangelos kraftvollen und selbstherrlichen Schöpfungen entwickelt sich das Frühbarock, ein ernster, strenger und schwerer Stil, wie er der Zeit entsprach. Vignola, Maderna, Giacomo della Porta, Martino Lunghi, die beiden Fontana stellten schon die Aufgaben zurecht, die nun





328. Andrea Pozzo, Gewölbedekoration in S. Ignazio zu Rom

im neuen Jahrhundert in freierem und leichterem Geist zum Ausdruck kamen. Die Kunstgesinnung der Päpste Pauls V. Borghese (1605—21), Urbans VIII. Barberini (1623—44), Alexander VII. Chigi (1655—57), Clemens X. Altieri (1670—76) ist dabei ebenso bestimmend wie das Wirken der Hauptmeister, Vignolas, Madernas, Berninis, Borrominis, Rainaldis. Die bauliche Neugestaltung Roms, die Sixtus V. begonnen, ward nun so entwickelt und vollendet, daß die Stadt selbst als ein barockes Kunstwerk erscheint, wenigstens in den Hauptstraßen und Plätzen mit ihren Kirchen, Palästen, Kolonnaden, Brunnen, Treppen und Obelisken.

2. **Barock als neuer Stil.** Die größten und fruchtbarsten Schöpfungen liegen auf dem Gebiet des Kirchenbaues, wo tatsächlich der volle Ausdruck der aufgeregten Frömmigkeit erreicht wurde. Schon die Grundrisse erlangen eine Beweglichkeit und Gelenkigkeit wie nie zuvor. Das Ideal der Renaissance, die zentrale Kuppelkirche, wird nicht gerade aufgegeben, aber doch gern verschoben durch Vertiefung der Längs- und Querachse, durch Anwendung des Rechtecks, des Ovals oder eine Verbindung mehrerer, verschiedener Räume, die eine Täuschung oder Überraschung des Auges erlaubt. Für die Laienkirche wird das Schema der römischen Jesuitenkirche die Musterform, eine glückliche Verbindung des Kuppelraumes mit der Saalform, die nach dem Vorbild spanischer Kathedralen (Bd. II, 361) die Kapellen gleich zur Seite hat: Nebenaltäre, Beichtstühle sind bequem vom Eingang her zugänglich. Auch der Hauptraum wird durch Einbauten, Chorschranken, Lettner nicht mehr gestört. Er wirkt immer in ganzer Größe und wird durch raffinierte Kraft und Lichtspiele gehoben und belebt. Das Auge sucht zuerst den Kuppelraum mit seinen Lichtströmen. Der Chor, die Kreuzarme, die Kapellen sind gern in ein gewisses Halbdunkel gehüllt, das durch den Glanz der Ausstattung wieder aufgelichtet wird. Der Aufbau wird durch die stete Verbindung von schweren Pfeilerarkaden, Gebälk, Attika



329. M. Lunghi, San Vicenzo ed Anastasio. Rom

und Kuppel- oder Tonnenwölbung beherrscht. Der Reiz der leichten Säulenhalle ist gänzlich abgetan. Die massige Schwere, der ungeheuere Kampf zwischen Last und Stütze gehört zum barocken Kunstgefühl. Dies wird durch die Verblendungen, Doppelpilaster, verkröpfte, verstärkte Gebälke und Stuckmassen eher betont und unterstrichen als gemildert. Daher die undekorierten Kirchen wie S. Peter in Bologna, der Dom in Brescia großartig, aber kühl wirken. Daher die gefährliche Ausflucht der Späteren, durch allerhand Zierglieder, Nischen, Balkone, Plastik und Malerei so lange zu dekorieren, bis kein leerer ruhiger Fleck mehr bleibt. — Im Äußeren gilt alles der Kuppel und Fassade. Denn die Kirchen stehen meist im Verband der Straße, als Prospekte, an Ecken oder kleinen Plätzen. Die Fassaden sind nicht der Ausdruck des Innern, sondern Schaustücke nach außen mit Wirkung auf die Umgebung. Hatte die Renaissance mit der Vorblendung einer Scheinarchitektur begonnen, so wurde jetzt ganzer Ernst gemacht, die lastenden Glieder, Gebälke, Simse und Giebel werden so stark genommen, daß sie stärkere Stützen, Pilasterbündel und Vollsäulen erfordern. Die Verdoppelung der Stützen gehört zur echt barocken Lust, alles zweimal zu sagen. In Rom kommt die Vorliebe für zweigeschossige Fronten hinzu, um alle Glieder zu vervielfältigen. Aber auch die Mauer nimmt an der Belebung teil. Sie wird in senkrechte, vor- und zurückliegende Flächen, Risalite, zerlegt. Schon Maderna arbeitet damit. Dies äußert sich in den Gebälken und Giebeln durch gehäufte Verkröpfungen, von denen sich am Hauptgiebel bisweilen drei zusammenfinden. Borromini setzte nur fort, was andere schüchtern angebahnt hatten, wenn er Biegungen und Wellenlinien der Wände gab. Nischen und Blendfelder zur Wandbelebung hatte die Renaissance eingeführt. Sie werden jetzt stärker, massiger umrahmt. Die sonstige Bauzier verarmt. Dafür tritt eine sparsame, aber machtvolle Plastik ein. Heilige in Nischen und als freie Endigungen auf Ecken, Giebeln und Balustraden, Wappen und Kartuschenhalter, zuweilen auch Reliefs. Da die Kuppel den Hochdrang befriedigt und in die Ferne wirkt, ist der turmlose Giebel die Regel; sonst wird die Fassade (wie bei S. Peter, S. Agnese) durch seitliche Unterbauten noch breiter gezogen. Die alterprobte enge Form der zweitürmigen (romanischen) Fassade findet sich erst wieder bei der späten Kirche S. Trinita über der Spanischen Treppe in Rom. Diese Fassaden bereiten den reinsten Genuß, zumal in Rom, wo das poröse Material des Travertins ganz zu den großen Formen stimmt.

Auch beim Palastbau steigern sich Verhältnisse und Disposition. Die großen Schauseiten ließen sich freilich nicht ohne Riesenaufwand wie die Kirchen gliedern. Die »Ordnungen« treten

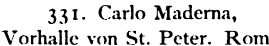


330. Carlo Maderna, Fassade von S. Susanna. Rom, 1603

höchstens an einem Mittelrisalit und bescheidener auf. Meist genügt ein Prachtportal und energisch betonte Fenster. Innen werden die Höfe geschlossen. Dagegen treten neu die breiteren Vestibüle, die pompösen, gebrochenen Treppen auf. Und neben den Prunksälen die lange, von zwei Seiten beleuchtete »Galerie«, worin meist sehr geschmackvoll (z. B. im Palazzo Colonna) der alte und neue Kunstbesitz des Hauses aufgestellt ist. Unser nüchternes Geschlecht spielt darin eine ärmliche Rolle. Man muß sich diese Räume mit der stolzen römischen Gesellschaft, die Plätze mit den Prachtkarossen, Reitern, Läufern und der bunten Volksmenge, die Kirchen mit Kardinälen, Priestern, Nonnenchören, mit Musik, Gesang, Weihrauch und hinreißender Mönchspredigt belebt denken, um den barocken Stil als Ausdruck der Zeit zu empfinden.

3. **Die Dekoration.** Zur Raumwirkung gehört unbedingt die Ausstattung, Altäre, Kanzel, Schranken, Gitter, Gestühl. Man überließ die Füllung nicht der Zeit, sondern schuf alles womöglich aus einem Guß, und verfuhr dabei unbarmherzig gegen ältere Kunstwerte. Die Bauformen setzen sich im kleinen und kleinsten fort. Bunter Marmor, Bronze und Gold, dunkles Holz und Teppiche geben farbige Tonwerte, und bald fühlt man, daß auch Mauern und Decken gestimmt, zum Licht die Farbe hinzugefügt werden muß. Bernini hat diese Einheit am feinsten hergestellt. Die Wände oder wenigstens die struktiven Teile, Pilaster, Gebälke, Bogeneinfassungen werden mit kostbaren Steinplatten oder mit Stuckmarmor verkleidet, die Bögen und Gewölbe mit Stuckfeldern belebt, die Zwickel, die Fensterleibungen, die Nischen und Balkone mit pla-





331. Carlo Maderna,
Vorhalle von St. Peter. Rom



332. Borromini, S. Carlo
alle quattro fontane. 1667. Rom

stischen Figuren, die schließlich auch auf allen Gesimsen in kühnen Stellungen lagern oder ganz frei an der Wand hängen. Der bahnbrechende Erfinder auf diesem ganzen Gebiet ist der Jesuitenpater Andrea Pozzo (1642–1709). In seinen »geistlichen Theatern«, die er bei großen Festen auf Kulissen malte, und in seinem Lehrbuch der Perspektive entwickelte er eine fabelhafte Phantasie, den Blick durch märchenhafte Säulenhallen ins Unendliche emporzulocken und die Engel- und Heiligenwelt des Jenseits in Wolken herabschweben zu lassen. Diese Träume sind dann teilweise wirklich ausgeführt, von ihm selbst die Chor- und Altardekoration im Gesù und das Deckengemälde in S. Ignazio (Abb. 328), welches die wirkliche Architektur durch eine gemalte bis zu schwindelnder Höhe emporführt, ganz mit Schwebemassen angefüllt. Dies Beispiel zündete und beherrschte die Nachahmer bis auf Tiepolo.

4. **Die römischen Baumeister.** Es beginnt mit der Fassade von Gesù, die Vignola entworfen, Giacomo della Porta ausgeführt hat. Dann folgt, eine schon gereinigtere Richtung, der Lombarde Carlo Maderna (1556–1629), Neffe und Schüler Domenico Fontanas, mit der schönen Fassade von S. Susanna (1603; Abb. 330). Seine Hauptarbeit ist das Langhaus, die glänzende Vorhalle (Abb. 331) und die Fassade von St. Peter, letztere ein breites Schaustück mit den Unterbauten von Seitentürmen. Man hat diese Fassade oft gescholten, und zwar hauptsächlich, weil sie Michelangelos Kuppel verdecke. Daran aber ist das Langhaus schuld. Der Kirchenplatz von S. Peter erfordert einen kräftigen horizontalen Abschluß; in dieser Vorhalle leben altchristliche Baugedanken wieder auf. — Auf Madernas Schultern erhebt sich die Kraftgestalt Lorenzo Berninis (1598—1680) aus Neapel, als Bildhauer wie als Baumeister gleich bedeutend, daneben auch Maler, Dichter, Ingenieur und Feuerwerker, der Günstling des Jahrhunderts und das Schicksal Roms. Er begann mit dem Bronzetabernakel in St. Peter (1633), setzte die Dekoration des Innern fort und Türme auf Madernas Unterbauten. Der drohende Einsturz des nördlichen Turmes (1644, abgetragen 1647) brachte ihn um die päpstliche Gnade, die er aber bald durch den Vierflüssebrunnen auf Piazza Navona wiedererlangte. Sein Meister-



333. Vasanzio, Vogelhaus der Villa Borghese
Rom



334. Pietro da Cortona, S. M. della Pace
Rom, 1655



335. Borromini, S. Agnese und Vierflüssebrunnen
von Bernini. Rom



336. Carlo Rainaldi. S. Maria in Campitelli
Rom, 1665



337. A. Galilei, Fassade der Lateranskirche. Rom

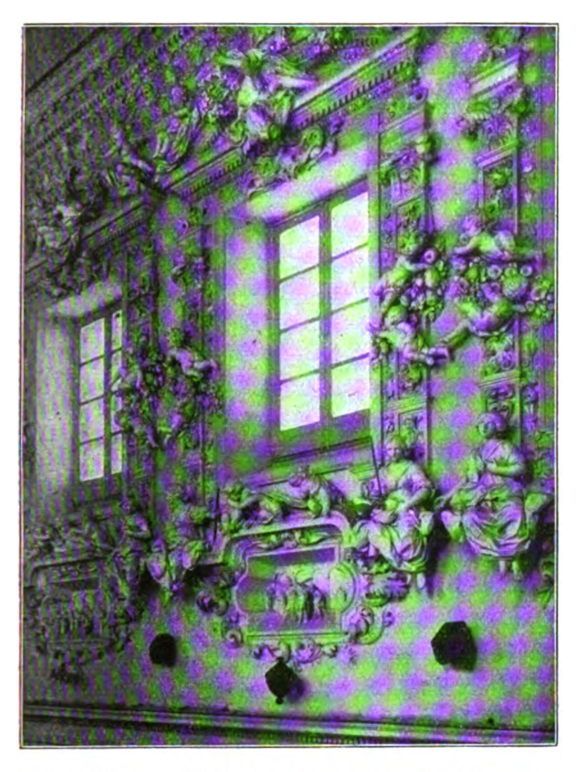
werk ist der Platz und die Kolonnaden von St. Peter (1656—67; Abbildung 327), wo er durch feine perspektivische Mittel den Platz breiter, die Fassade enger und höher erscheinen machte und auch die Wirkung der Kuppel fürs Ganze wiederherstellte. Ebenso glücklich gelang ihm die im Ansteigen verengerte Königstreppe des Vatikan (Scala Regia, 1663–66). Dazwischen war er 1665 in Paris; hier hat er einen Entwurf für die Fassade des Louvre gemacht. Er liebte prunkhafte Innendekorationen, die er als Rahmen für seine rauschende Plastik entwarf. Seine Neubauten sind (kleinere) Zentralanlagen (in Castel Gandolfo 1661, Arricia 1664), besonders bezeichnend S. Andrea del Quirinale 1658. Im Palastbau suchte er die eine große Ordnung Palladios einzuführen (nur Pal. Odescalchi vollendet). — Sein Nebenbuhler Francesco Borromini (1599—1667) war der leidenschaftliche und stürmische Geist, welcher die letzten Regeln brach und der barocken Steigerung zur vollen Freiheit half. Seine



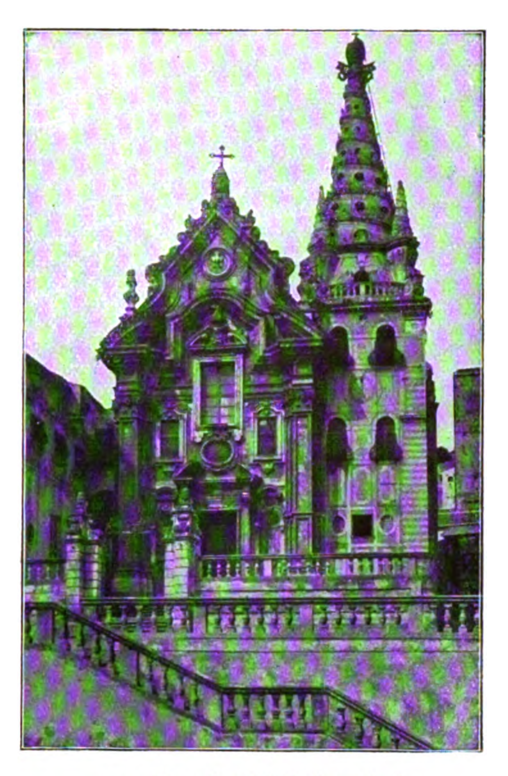
338. S. Chiara in Neapel. 1742—69



339. P. Picherali, Kathedrale in Syrakus



340. Serpotta, Stuckdekoration der Kapella di S. Zita Palermo



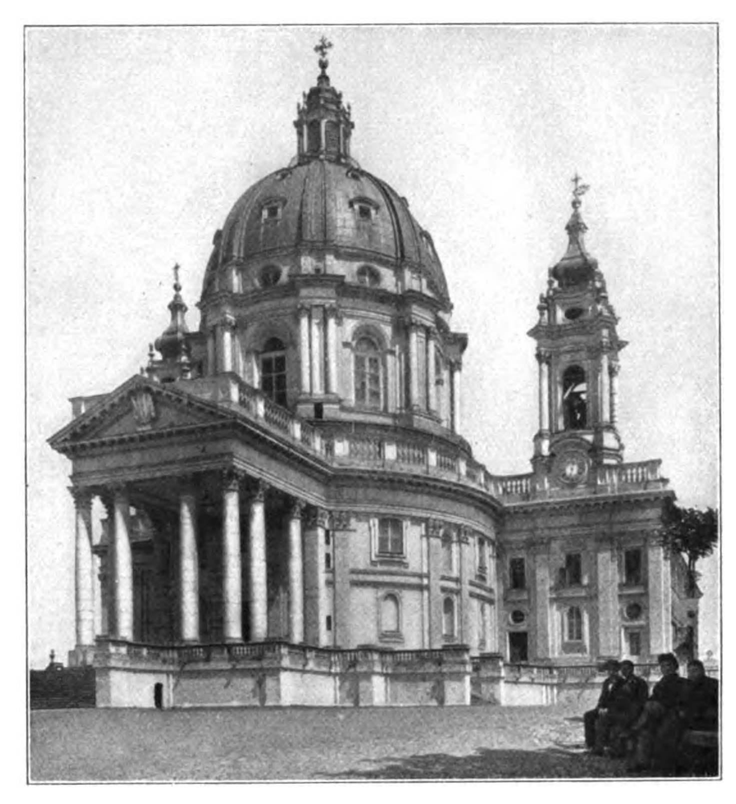
341. Guer. Guarini, S. Gregorio in Messina



342. Filippo Juvara, Treppenhaus im Palazzo Madama Turin, 1718



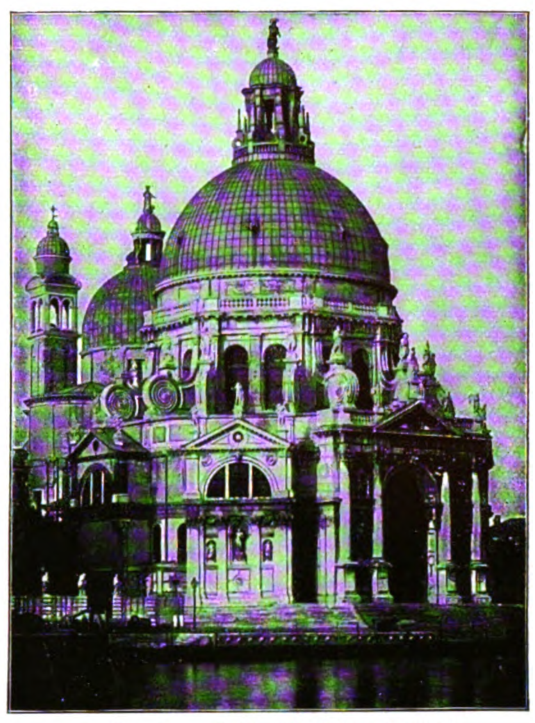
343. Treppe im Palazzo Bonagia zu Palermo



344. Juvara, Superga bei Turin. 1706—20

besonderen Extravaganzen, die geschwungenen Grundrisse, die gebogenen Giebel, die kecken Türmchen und Kuppeln sind gleichwohl künstlerisch wirksam und sprudeln von Leben und Erfindungskraft. Die kleine Kirche S. Carlo alle quattro fontane (1640; Abb. 332) hat an der Fassade (1667) fast keine gerade Linie mehr. Die gleichen Linienwellen begegnen am Oratorium der Philippiner (1638—50), an S. Ivo, in der Sapienza (1660), an der Propaganda Fide (1660) und S. Agnese an Piazza Navona (seit 1654 [Abb. 335]). Das lustigste ist das Türmchen von S. Andrea delle Fratte (1654), das volltönendste die Innenausstattung der Lateranskirche (1647). Im Palastbau gibt er sich zahmer (Barberini, Falconieri 1650—58); in Palazzo Spada nimmt er eine künstlich vertiefte Kolonnade zu Hilfe. Nachahmung fand er später und fern von Rom. Die Römer hielten an ihrer eigenen Gravitas fest. Einige Zeitgenossen wie G. B. Soria († 1651), Giov. Vasanzio (Villa Borghese 1615; Abb. 333), der Maler Domenichino (S. Ignazio seit 1626) arbeiteten im zurückhaltenden Stil Vignolas weiter. Die anderen schlossen sich enger an Bernini an. Sein wahrer Geisteserbe ist Carlo Rainaldi (1611—91), der in S. Maria in Campitelli (1665; Abb. 336) durch perspektivische Reihung eine wunderbare Tiefräumigkeit hervorzauberte und hier wie an S. Andrea della Valle (1665) die anerkannten Muster zweigeschossiger Fassaden mit Vollsäulen schuf. Carlo Fontana (1634–1714) lernt man am besten an der reizvollen Fassade von S. Marcello kennen. Am meisten neigt zu Borromini Pietro da Cortona († 1669), dessen Dekorationen in Palästen (Pitti in Florenz, Barberini in Rom) wie in Kirchen (Gesù, S. Carlo al Corso, Chiesa nuova) die betäubendste Herrschaft von Stuck, Gold und Malerei zum Siege bringen. Seine Bauten wie die Fassade von S. Maria della Pace (Abb. 334) offenbaren ohne Überschwang den Reiz der geschwungenen Linie. Das edelste Wollen des Barock sprach im 18. Jahrhundert

Alessandro Galilei (1691—1737) in der Capella Corsini und an der Fassade der Lateranskirche (1734) aus (Abb. 337. Die zweigeschossige Vorhalle mit der Segensloge, durch eine große Ordnung zusammengefaßt, ist ein Zeugnis von Kraft, Klarheit und Größe und zeigt, wie auch die Front von St. Peter hätte werden können. Abhängig davon ist die mächtige Rückwand der Fontana Trevi (1735—62) von Niccolo Salvi. Fernando Fuga löste eine ähnliche Aufgabe, die Vorhalle von S. Maria Maggiore (1750) mit mehr Aufwand nicht so glücklich. Auch der Versuch Gregorinis, die geschwungene Fassade von S. Croce in Gerusalemme (1743) mit nur einer Ordnung von Pilastern zu bezwingen, fiel großsprecherisch und leer aus. Ein letztes Kleinod des Barock schuf Carlo Marchione in der Villa Albani (bis 1760); aber desselben Künstlers Sakristei von S. Peter (1780) zehrt von einer Mischung älterer Formen.



345. Longhena, S. M. della Salute. Venedig

5. **Das übrige Italien.** Der Süden nahm das römische Barock freudig wie die Erfüllung einer Verheißung auf und fügte aus dem eigenen heißen Temperament hinzu, was etwa noch fehlte, die verschwenderisch reiche, rauschende Pracht der Ausstattungen. In Neapel kann man dies jubelnde Wesen bis zur Ermüdung genießen. Hier fand Cosimo Fansaga (1591 bis 1678) sein Wirkungsfeld. In S. Fernando 1628, S. Maria Maggiore 1657, S. Martino ist innen alles Dekor. Mit Franz Grimaldi und Domenichino vollendete er die gleißende Schatzkammer des Doms. Seine edelste Schöpfung ist die Vorhalle der Sapienza 1630; seine interessanteste das Wasserschloß Donna Anna am Posilipp, eine barocke Ruine. Den unermeßlichen Aufwand von Marmor, Gold und Stuck, in dem das 18. Jahrhundert schwelgte, sieht man in S. Chiara (1742—69; Abb. 338). Die Naturstille mit dem Blick auf alle Reize der Stadt bot die königliche Villa Capodimonte. Nach dem Muster von Versailles durfte Ludwig Vanvitelli noch den Riesenbau von Caserta (seit 1752) mit 253 m langer Front, Theater und fabelhafter Treppe aufführen, umgeben von einem architektonisch streng gegliederten Park. — Auch die drei Hauptstädte Siziliens haben wesentlich Barockbauten. In Syrakus hat man am Dom das unvergleichliche Schauspiel, wie eine übermütige Fassade (Abb. 339, 1728—57 von Picherali) die antike dorische Säulenfront überwindet. — In Palermo begrüßt den Fremden das Ungetüm der Porta felice (1637). Weitere Überraschungen erlebt man in S. Giuseppe, einer wundervoll leichten und lichten Säulenkirche, wo oben im Gewölbe alles tausendfältig lebt. Oder in dem Oval von S. Salvatore (1628 von Amato) mit drei großen Nischen von prachtvoller Lichtwirkung und vor der breiten Fassade von S. Domenico (1640), in den von Serpotta mit unzählbaren Stuckreliefs gefüllten Kirche des Rosario, der Zita (Abb. 340), S. Matteo und S. Lorenzo. — In Messina ist dem letzten Erdbeben (1908) nicht viel entgangen, darunter wenigstens S. Gregorio (Abb. 341), das übermütige Jugendwerk des Theatiners Guarini (1624—85), der Borrominis Ziele mit rücksichtsloser Kraft aufnahm.



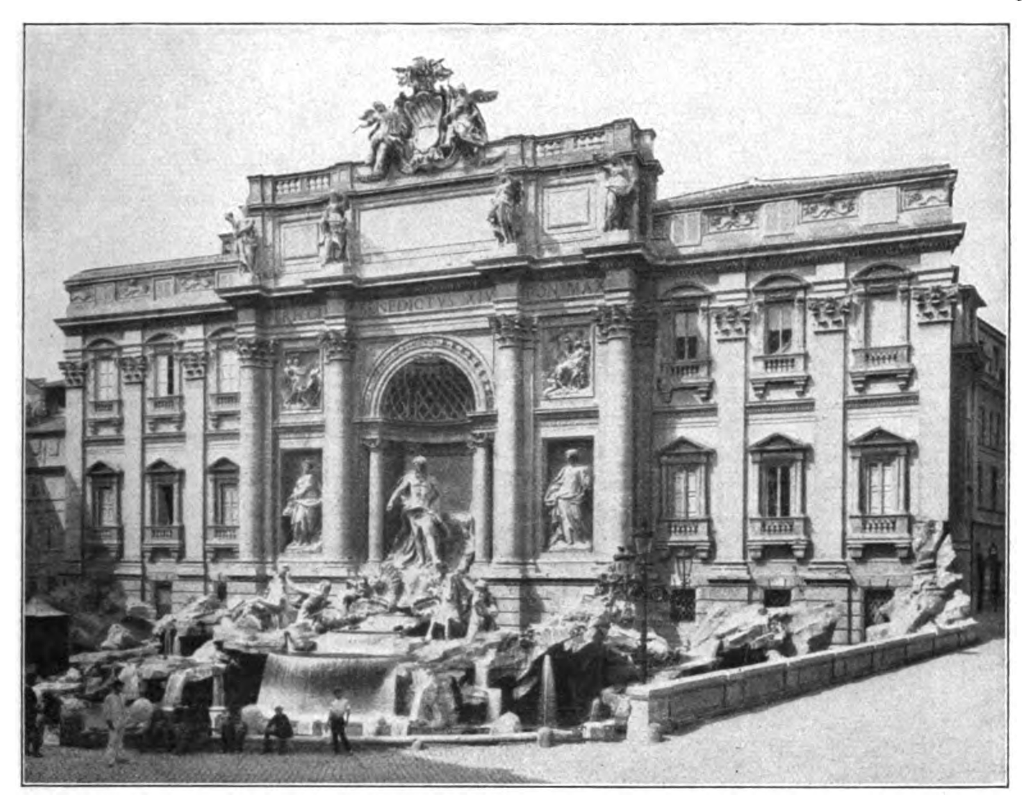
346. A. Tremignan, S. Moisè in Venedig. 1608



347. B. Bianco, Vestibül der Universität Genua

In Turin, wo der ehrgeizige Viktor Amadeus II. eine politische Baukunst größten Stils betrieb, fand Guarini seinen richtigen Schauplatz. Seine Paläste (Akademie 1674, Carignano 1680 u. a.) sind von einer machtvollen Wildheit, seine zentralen Kirchen (S. Lorenzo, Consolato, Sudario) immer neue Offenbarungen der ruhelosen Kurvatur, der hochgesteigerten Perspektive, des mystischen Lichtzaubers und der Materialpracht, »ein Duft von Blut und Weihrauch«. Die »Reinigung des Geschmacks« vollzieht sich hier in Filippo Juvara aus Messina (1685—1735). Sein Hauptwerk, die Abtei und Kirche der Superga (1717—31; Abb. 344), ist innen schon kalt, das Äußere mit Kuppel, Vorhalle und Seitentürmchen von machtvoller Fernwirkung. Seine breite, großzügige Fassade am Palazzo Madama (1710) deckt nichts als eine Prunktreppe (Abb. 342). Das weitläufige Ebenenschloß Stupinigi ist nur eine Nachahmung von Versailles.

Die beiden seemächtigen Republiken Venedig und Genua, verschlossen sich dem römischen Einfluß fast ganz. Venedig hatte durch Sansovino, Palladio und Scamozzi seinen eigenen Stil, seine klassischen Muster erhalten, die nun von Baldassare Longhena (1604—82) in reicheren und feineren Formen fortgesetzt wurden. Sein geniales Jugendwerk, S. Maria della Salute (1632; Abb. 345) aus Palladios Erlöserkirche fortentwickelt, ist von einziger malerischer Wirkung über den blitzenden Wassern des Großen Kanals. An späteren Kirchen (S. Giustina 1640, Ospedaletto 1646, S. Maria ai Scalzi 1683) steigerte er die Formenfülle und den plastischen Schmuck und auch seine Paläste (Pesaro 1679, Rezzonigo 1680) tragen das kräftigste, lebendigste Relief, ohne doch in Schwulst oder Laune zu verfallen. Seines Nebenbuhlers Giuseppe Sardi (1630—99) Schauseite von S. Maria Zebenigo (1683) und Alessandro Tremignans Moseskirche (1668; Abb. 346) sind allerdings mehr »marmorne Schreinerarbeit« mit aufgeklebter Plastik. Wie hier



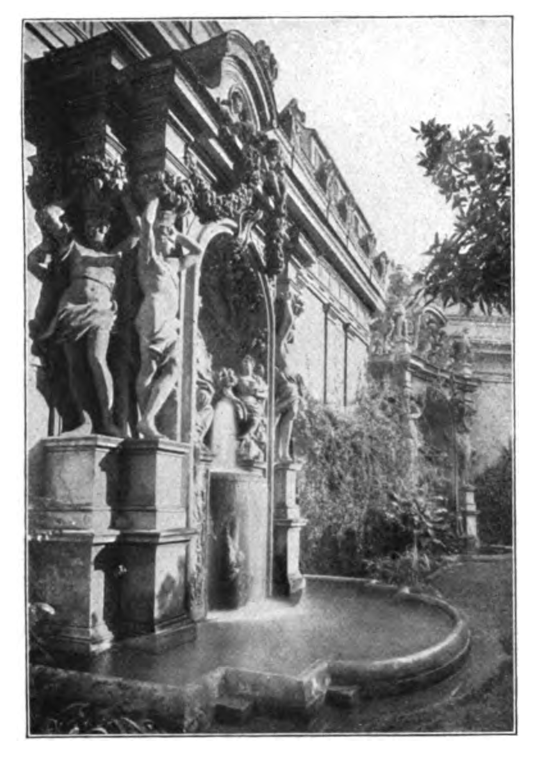
348. Nic. Salvi, Fontana Trevi. Rom, 1762



349. Specchi, Die spanische Treppe in Rom. 1721



350. Gius. Bernasconi, Sacro Monte bei Varese. 1608



351. Wandbrunnen im Garten des Palazzo Borghese. Rom



352. Kaskade in Villa Doria Pamfili bei Rom

im Äußern, so verschwindet in der Jesuitenkirche (1715—28) im Innern die Architektur vor der überschwenglich prunkenden Dekoration.

In **Genua** hatte Alessi (s. Bd. III, S. 218) den Ton der Stadtkunst so fest begründet, daß auch in den neu erbauten Palaststraßen (via nuovissima, via Balbi), der Schöpfung des Mailänders **Bartel Bianco** (1604—56) als neu nur mehr Weiträumigkeit, im Villenbau höhere Freiheit zu spüren ist. Die Krone dieser an den Berg gelehnten, auf ansteigende Höfe, Grotten, Treppen, Loggien mit immer neuen Durch-, Auf- und Fernblicken gerichteten Kunst ist das Innere der Universität (1623; Abb. 347), welche Paolo Balbi für die Jesuiten erbauen ließ. Um einen ähnlichen nur viel weiteren doppelten Säulenhof bauten die Jesuiten in Mailand ihre Schule, die Brera (1656).

6. **Besondere Anlagen.** Das Stilvollste verdanken wir dem Barock da, wo es in die freie Natur, in Luft und Sonne tritt. An den **Brunnen** verschwindet das Zierliche und Eckige, welches die Gotik und die Renaissance geliebt. Schalen, Ständer und Becken werden dick, rund, wellig wie das Wasser selbst. Und diesem Zug folgt die Plastik (s. u.). Gern läßt man das Wasser aus Felsgruppen oder Tropfsteingrotten hervorsprudeln. Wandbrunnen erhalten wuchtige Rahmen, die sich einige Male (Acqua Paola 1590, Fontana Trevi 1735—62 in Rom; Abb. 348) zu ganzen Triumphbögen auswachsen. Meisterhaft sind immer die **Treppen**, meist vor höher gelegenen Kirchen usw. mit ihrem breiten, gebrochenen oder gewundenen Lauf, ihren Terrassen und Balkonen, voran die Spanische Treppe in Rom (1721—25 von Specchi und de Sanctis; Abb. 349). Selbst Einfassungen, Geländer, Gartenmauern mit Urnenpfeilern und Eisengittern erhalten ihre wuchtige Kraft und ihre phantasievollen Tore. Die **Tore** sind ja überhaupt meist die schwungvollsten Teile von Palästen herab bis zu einfachen Weinbergstüren. An Stadttoren lebt der Ge-



353. Prato della Valle in Padua

danke des Triumphbogens noch einmal auf, doch ins Wuchtige übersetzt mit schwerer Rustika. Schließlich bleiben oft nur Seitenpfeiler, Pylonen ohne Torbogen. Eigenartig sind die heiligen Wege, die in kilometerlangen Arkaden von den Stadttoren zu den heiligen Bergen oder Wallfahrtskirchen emporführen und dort wieder durch ein Tor in den heiligen Bezirk eintreten (bei Vicenza der Monte Berico, bei Varese der Sacro Monte [Abb. 350], bei Bologna Madonna di S. Luca), darin finden wir die Stätten der heiligen Geschichte durch Barockbauten verkörpert. Diesen geistlichen lassen sich die bürgerlichen Ruhmesplätze anreihen: der Prato della Valle in Padua (1775; Abb. 353), allerdings nur ein Ring marmorner Bildsäulen, und der jüngere Monte Pincio in Rom.

7. Im **Villen- und Gartenbau** wirkte überall das unvergleichliche Beispiel von Villa d'Este in Tivoli (1549). Für den römischen Adel kam jetzt das Albanergebirge, besonders Frascati, in Aufnahme, wo sich mit der Berglage und einigem Wasser der Blick auf Rom und die Campagna verbindet. Das Kasino selbst ist einfach, lebhafter nur die Rückseite. Borromini gibt in Villa Falconieri das Beste. Die Hauptsache bleibt der Park, der aus Blumenbeeten, Baumgängen, kleinen Hainen, Terrassen und Wasserwerken prachtvoll aufgebaut wird. Besonders großartig das Teatro und die Kaskaden in Villa Aldobrandini, der Zypressenteich in Villa Falconieri, die Eichenhaine und Kaskaden in Villa Albani. So streng architektonisch die Gartenanlage, so kompliziert die Wasserführung ist, so wird dies lautere, kindliche Element des Wassers doch von den Italienern nie vergewaltigt und in den Frondienst gezwungen, den es z. B. in Versailles leisten muß. Tivoli, Frascati und Viterbo bezeugen es gleichmäßig, wie schlicht man die Masse, den Drang, den Sprung und das Silber des Wassers in ruhiger Natürlichkeit spielen ließ. Auch dem Stadtbrunnen fehlt alles Gekünstelte; der Wasserdruck ist mäßig, der Unfug steiler Wasserstrahlen ist unbekannt, der ruhige, tiefe Seespiegel spielt eine große Rolle, und dazu kommt dann der Schwall und Überschwall schwerer, massiger Wasserfülle. Von den Stadtvillen sind die schönsten (Ludovisi, Negroni) der Bauspekulation zum Opfer gefallen. Doch läßt sich in den erhaltenen (Villa Borghese und Pamfili; Abb. 351 u. 352) immer noch lernen, was eine Architektur aus Bäumen bedeutet. Vielleicht noch zauberischer wirken in Florenz die weiten, märchenhaften Giardini Boboli, in Verona der kleine Giardino Giusti. In Genua und der Umgebung drängen sich die Zaubergärten mit ihrem überraschenden Palmenwuchs und ihren lauschigen Brunnengrotten aneinander. Die borromeischen Inseln, besonders Isola bella mit den mosaizierten Grottenbauten und den kleinlichen Terrassen hinterlassen unruhigere Eindrücke. In den Villen am Comersee hat die Natur so vorgearbeitet, daß der Architekt nur leichte Nachhilfe zu geben brauchte.



354. Bernini, Die selige Ludovica Albertoni. S. Francesco a Ripa. Rom, 1675

2. Die Plastik

Schwerer als die Baukunst hat die Bildnerei des Barock um ihre endliche Anerkennung kämpfen müssen. Die Gründe sind zahlreich. Die barocke Plastik ist zum größten Teil Bauschmuck. Sie folgt aber nicht wie die gotische dem Zwang der Baulinie, sondern sucht diese überall zu sprengen, indem sie sich aller Freiheiten der Malerei bedient. Sie hat sich im Dienst der Baukunst und sonst zu Massenarbeiten verstanden, unter denen das wahrhaft Große wie in allen üppig fruchtbaren Zeiten leicht verschwindet. Sie hat nur einen Großmeister, Bernini, zum Vertreter, während die Zahl der mittlern und kleinen Talente, der Nachahmer und Virtuosen unendlich ist. Der Bruch mit der Vergangenheit war offenbarer, die Verachtung der alten Regeln und Grenzen augenfälliger und demnach die Verdammung härter und wirksamer, welche die einseitige klassizistische Kunstlehre Winckelmanns und Lessings darüber aussprachen. Nicht die Kunstlehrer mit ihrem ästhetischen Strafgesetzbuch, sondern Künstler von gleichem Freiheitsdrang haben eine gerechte Würdigung angebahnt.

1. **Regeln und Grenzen der Bildnerei.** Schon die Bildner der Renaissance hatten sich in bezug auf malerische Anordnung und naturalistische Kühnheit große Freiheiten genommen. Michelangelos Stil war weit über die Antike und weit über die Wirklichkeit hinausgegangen. Diese Vorbilder ermutigten jetzt, nach einer langen Herrschaft verhaltener Fülle, die Grenzen des Plastischen bewußt zu erweitern. Das Ziel ist, inneres Leben, Gemütszustände, Leidenschaften und Gefühle mit ungehemmter Freiheit, mit aller Wirklichkeitstreue und Ausdruckskraft darzustellen, wie die Malerei dies vermochte. Erkennt man solches Recht an, so muß man auch neue Mittel und Wege dazu gelten lassen. Bei ruhiger Prüfung wird man finden, daß die neuen Kunstmittel auf einem echten, stärkeren Pathos und auf besserer Beobachtung beruhen. Für das Bildnis, für den Kinderakt ist dies anerkannt. Aber in derselben Weise ist der alte »schöne Normalmensch« durch eine neue Gattung ersetzt. Die grazilen, anmutigen und vollen Mädchen und Jünglinge, die großen, fleischigen Frauen, die tapferen, prahlenden Männer, die wackligen Greise mit langen, flatternden Bärten waren so vorher nicht da, nicht so gelenkig und geschmeidig in Hals und Hüften und allen Gliedern, auch nicht so naturhaft, differenziert im Fleisch, mit weichem oder üppigem Fett, mit gestrafften Muskeln, mit runzeliger Altershaut. Und dieser neue Mensch gibt Leben und Gefühl von sich in süßem Lächeln, in Freude und Bewunderung, in heißer Andacht, in Angst, Trauer, Schmerz und Wut. Auch das Recht des Häßlichen wird







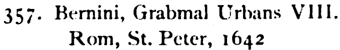
355. Bernini, Pluto und Proserpina. Rom, Villa Borghese. Um 1620

356. Bernini, Grabmal der Markgräfin Mathilde Rom, St. Peter

wieder anerkannt. Um den Ausdruck zu unterstützen, wird die Figur in Bewegung gesetzt. Die innere Erregung äußert sich in Hand und Fuß, im Sichwenden, Kopf- und Blickwerfen, stärker im Auffahren, Beteuern, Schwören, Predigen, Hinsinken, Knien, in schmerzhaftem Krümmen, in Ohnmachten und Todeszuckungen. Das Gewand folgt nur der Bewegung. Die »alten schönen Linien und Motive« sind abgetan. Man braucht große bauschige Massen und man legt Wind hinein, Schwung und Aufregung. Statt der früheren neutralen Stofflosigkeit unterscheidet man deutlich Leinwand, Tuch, Seide, Brokat und Spitzen. Man mattiert oder poliert einzelne Stellen oder das Ganze, um blitzende Lichter zu gewinnen, man sucht Farbenreize in der Verbindung von bunten Steinen oder von Bronze mit Marmor. Das gesteigerte dramatische Leben findet seinen Höhepunkt in den Gruppen. Sehr beliebt sind die früher schon erfundenen Entführungsgruppen. Eine neue heitere Welt tritt bei Wasserwerken, Grotten und Brunnen auf, bei Fluß- und Meergöttern, blasenden Tritonen, bei Delphinen, Greifen, Drachen, Nymphen und Putten. An Personifikationen allerart, Tugenden und Lastern, Künsten und Wissenschaften hatte schon die Renaissance Überfluß. Und Überdruß. Man kann es verstehen, daß aparte Neufindungen und Einfälle geschätzt wurden: die Gesundheit, der Gedanke, die Ketzerei, der Wahn, die Scham, der Reichtum des Meeres usw. Um deutlich zu sein, führen sie gern kleine Szenen auf, lebende Bilder: die Religion stürzt die Ketzerei, die Zeit enthüllt die Wahrheit, die







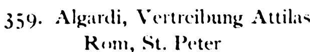
357. Bernini, Grabmal Urbans VIII.
Rom, St. Peter, 1642

358. Bernini, Verzückung der hl. Therese
Rom, S. M. della Vittoria

Zwietracht flieht vor einem Engel. Die Heiligen spielen mit ihren Attributen, plaudern mit begleitenden Engeln. Die Tugenden an Grabmälern treten miteinander oder mit dem Verstorbenen in ein Gespräch. An Altären wird mit richtigem Sinn statt des vielen Kleinen eine große Handlung gewählt, eine Assunta, eine Verklärung oder der Leidensakt des Märtyrers, wobei oft die Hauptszene von einem Gewimmel von Engeln und Wolkenballen begleitet wurde. Dem malerischen Zuge unterliegt am stärksten das Relief, das (wie bei Ghiberti) ganz in die Tiefe geht, aber gern auch die vordere Bildfläche und den Rahmen sprengt. Alle diese Freiheiten, Grenzerweiterungen, Neuschöpfungen sind grundsätzlich unantastbar. Sie hätten nur noch ernster, länger und tiefer durchgearbeitet werden sollen. Man kann der barocken Plastik mit Recht den Vorwurf machen, daß ihr Verhältnis zur Natur zu schnell verflachte, daß der Stil des Einen zur Manier der Vielzuvielen wurde, daß in diesem wogenden Meer des Lebens und der Leidenschaften überhaupt kein Platz mehr für Ruhe und Sammlung war, daß die gestellten Probleme oft nur ganz oberflächlich gelöst sind. Den großen, frohen und tapferen Schritt aus dem Land der Regeln und Gesetze ins freie Leben hinaus wird man ihr überall danken, wo künstlerisches Gefühl nicht auf Schulweisheit, sondern auf unmittelbarer Empfindung beruht.

2. **Bernini.** Als Schüler seines begabten Vaters Pietro, dem Rom u. a. seinen muntersten Brunnen, den Schiffbrunnen la barcaccia am Spanischen Platze verdankt, begann Lorenzo fünfzehnjährig seine Laufbahn mit erstaunlich reifen Porträtbüsten (1612), und legte erst nach fast 60jähriger Arbeitsfülle 1680 den Meißel aus der Hand. Dazwischen liegt ein reiches Künstlerleben voll begeisterter, aufreibender Arbeit und fürstengleichen Ruhms, dessen Ergebnis die Herrschaft seines Stils über die Bildnerei Europas war. Sein Werk ist sehr umfangreich. In Rom begegnen wir auf Schritt und Tritt, in Kirchen, Palästen, Sammlungen, Gärten und auf Plätzen den Arbeiten seiner Hand oder Werkstatt, worin es bei der großen Schülerzahl und manchen Riesenaufträgen (162 Heilige auf den Kolonnaden von St. Peter!) oft handwerksmäßig



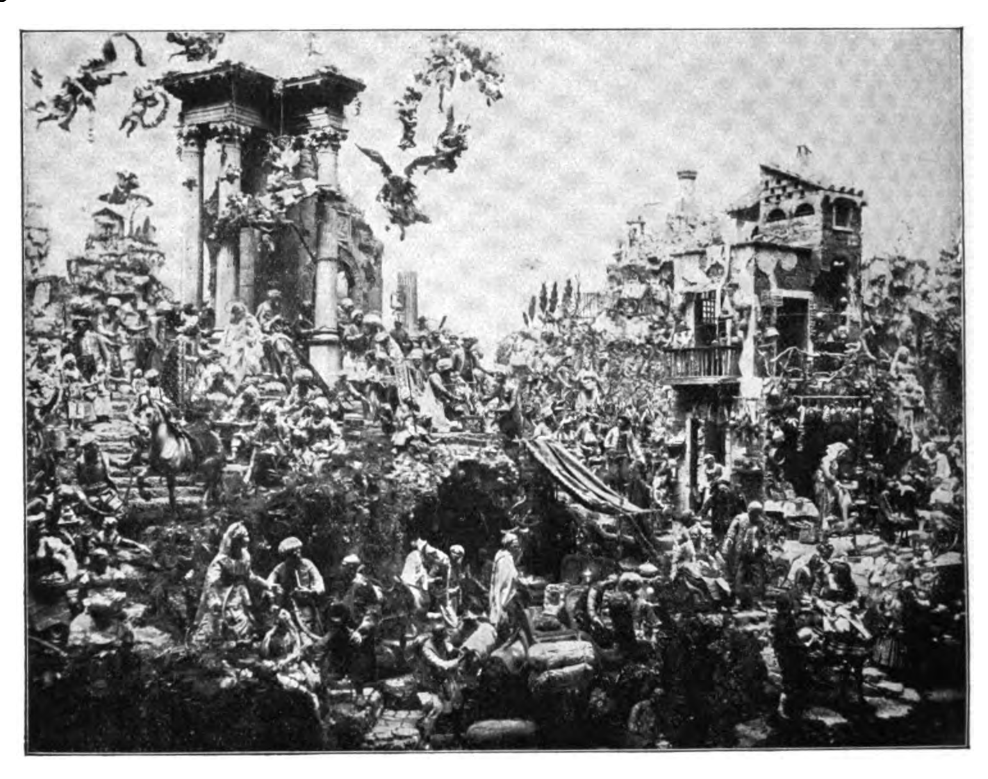


359. Algardi, Vertreibung Attilas
Rom, St. Peter



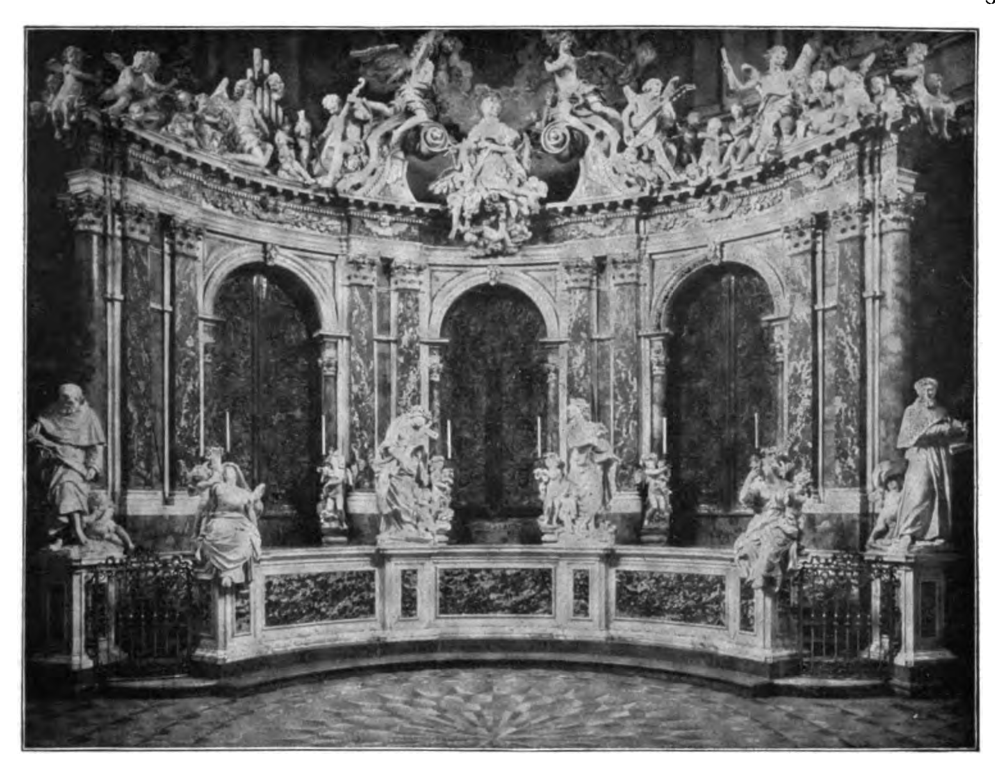
360. Schiaffino, Raub der Proserpina
Genua, Palazzo Reale

zuging. Sein Wollen und Können offenbart sich schon ganz reif in seinen Jugendarbeiten. Es sind zunächst die bekannten, hochgefeierten und verlästerten Raptusgruppen, meist für Kardinal Scipio Borghese: Äneas, Raub der Proserpina (Abb. 355), Apollo und Daphne und der schleudernde David (1610—25), wo er ganz in der neuen Auffassung des Nackten und der Bewegung schwelgt. Dazu kommen geistvolle und lebendige Büsten wie die seines Gönners Scipio Borghese. Durch seinen hohen Freund Urban VIII. wurde er mit den größten staatlichen und kirchlichen Aufgaben betraut. Diese Periode ist die Zeit der Reife. Umkreis und Eigenart dieser kirchlichen Plastik läßt sich an der sanft aufschwärmenden Bibbiena (1620), dem Grab der »großen Gräfin« Mathilde in St. Peter (1635; Abb. 356), und dem breitspurigen Glaubenshelden Longinus (1638) ebenda ablesen. Die zahlreichen Bildniswerke für den Papst und seine Familie (Barberini) wurden gekrönt durch das Grabmal Urbans (Abb. 357) in St. Peter aus Bronze und Marmor: der Papst sitzend und segnend, am Sockel zwei Tugenden mit Kindern, auf dem Sarg das Totengeripp mit der Grabschrift, ein großzügig, ruhig einheitliches Werk, in dem Linienschwung des Umrisses nie übertroffen. Gleichzeitig arbeitete Bernini den neuen Typus des römischen Stadtbrunnens aus und nach manchen Vorarbeiten fand er die klassische Formel im Tritonen auf Piazza Barberini 1640, wie auch in dem viel größeren, naturalistisch aus Felsen, Grotten und Brunnen aufgebauten Vierflüssebrunnen auf Piazza Navona 1647—52. Diese zweite Ruhmeszeit ist von stärkerem Pathos durchtönt. Die hl. Therese, vom Pfeil himmlischer Liebe getroffen (1646) »eine christliche Danae« (Abb. 358), kann als Beispiel der schwärmerischen Verzückung gelten, welche nun überhand nahm und auch Bernini bei der Ausstattung zahlreicher Kapellen und Altäre die Hand führte. Das Äußerste an rücksichtslosem Schwung und malerischem Glanz bietet die »Catedra« 1656—65 in St. Peter. Vier Kirchen-



361. Neapolitanische Krippe. Neapel, Museum S. Martino

väter reißen die kostbare Hülle des alten Petrusstuhles empor. Darüber schwebt um ein goldenes Fenster ein selig wilder Engelschwarm in Wolken und Strahlenbündeln. Auch die Bildnisse wie Franz I. von Este, Alexander VII., Ludwig XIV. sind raffinierter als die früheren Büsten. Die **Alterswerke**, etwa seit Berninis Rückkehr aus Frankreich, lassen die sinkende Kraft erkennen. Das zweite große Papstgrab, das Alexanders VII. (1672—78) mit knieender Figur, vier Tugenden und einem Totengeripp, das unter einem schweren Jaspisvorhang hervorbricht, kann sich weder in der Erfindung, noch im Aufbau mit dem ersten messen, obwohl die vorderen Tugenden noch sehr schön sind. Wenig Eindruck macht auch das Reiterbild Konstantins in der Vorhalle von St. Peter (1670), das offenbar aus dem Modell für ein (zerstörtes) Reiterbild für Ludwig XIV. hervorging. Mitten in den Entwürfen für Massenarbeiten, den 162 Heiligen auf den Kolonnaden, den zehn Engeln auf der Engelsbrücke, entstand noch das edle Grab der sterbenden Dulderin, der seligen Albertoni 1675 (Abb. 354). Ein Entwurf »Das Blut Christi« war das letzte, was er schuf. Nicht die Einzelleistung ist das Wichtige — obwohl namentlich in den früheren Arbeiten der höchste Kabinetsstil erreicht wird — sondern die Gesamtauffassung von Raum, Prospekt, Platz und Höhe. Seit Bernini wird jedes bloß gemalte Bild aus St. Peter verbannt; man empfindet, daß in diesem Riesenraum mit dem mächtigen Marmor eine bescheiden gemalte Tafel nicht bestehen kann. Das bronzene Tabernakel mit den gewundenen Säulen (die schon Raffael auf seinem Teppich dem Salomonischen Tempel gab) ist eines der römischen Wahrzeichen geworden; freilich täuscht sein Riesenmaß den Besucher über die Größe des Raumes. Bernini hat das Straßenbild Roms bestimmt, überall die Durchblicke, die Schaustücke, die Brunnen und Obelisken an die rechte Stelle gesetzt und dadurch die Siebenhügelstadt zu einem Musterbeispiel der Anlage und Disposition gemacht.



362. Fil. Parodi, Kapelle del Tesoro im Santo zu Padua

3. **Zeitgenossen Berninis.** Von Berninis zahlreichen Schülern hat keiner höhere Bedeutung gewonnen. Von den Zeitgenossen, die sich alle seinem Geiste beugten, ist der weit ältere Stefano Maderna († 1636) fast nur durch die liegende Figur der hl. Cäcilie wichtig; Francesco Mocchi († 1646), der Schöpfer des Reiterdenkmals für Piazenca (das für Schlüter wichtig wurde), hat für St. Peter die unruhige bewegte Riesenfigur der hl. Veronica geschaffen. Der Vlame Franz Duquesnoy († 1643) aus Brüssel, seit 1620 in Rom, gewann Ruhm mit großköpfigen, runden Engelputten an Grabmälern. Wichtiger ist Alessandro Algardi (1598—1654) aus Bologna, der 1644 in des entlassenen Bernini Stelle als Hofarchitekt des Papstes eingerückt war; er führte damals den Bauschmuck, den Garten und die Brunnen der Villa Doria-Pamfili aus. Zahlreiche Büsten, Altäre und Kinderakte sind in meisterhafter Technik und reinen Verhältnissen geschaffen. Aber im Wettstreit mit Bernini, wozu sein Grabmal Leos XI. und sein Riesenrelief »Die Vertreibung Attilas« in St. Peter (1650; Abb. 359) Anlaß gab, versagte seine Kraft. Letzteres hat Burckhardt, der ja dem ganzen Barock von Herzen gram war, ein »versteinertes Gemälde aus der Carracci-Schule« genannt. Man muß bedenken, daß Raffaels Gemälde in den Stanzen hier überboten werden sollte. Dazu bedurfte es dann einer Aufmachung, die dem Nordländer leicht theatralisch vorkommt, die auch nur in der Feierlichkeit des Peterdomes ganz begriffen werden kann. Die vielen Franzosen (s. u.), die damals studienhalber nach Rom kamen und um 1700 eine starke Kolonie bildeten, gingen alle ins Lager Berninis über. Ein echter Nachfolger erstand dem Großmeister erst in Pietro Bracci (1700—73), einem lebensprühenden, anmutigen Stukkisten, dessen Denkmal der Sobieska Stuart (1735) in St. Peter interessant ist.

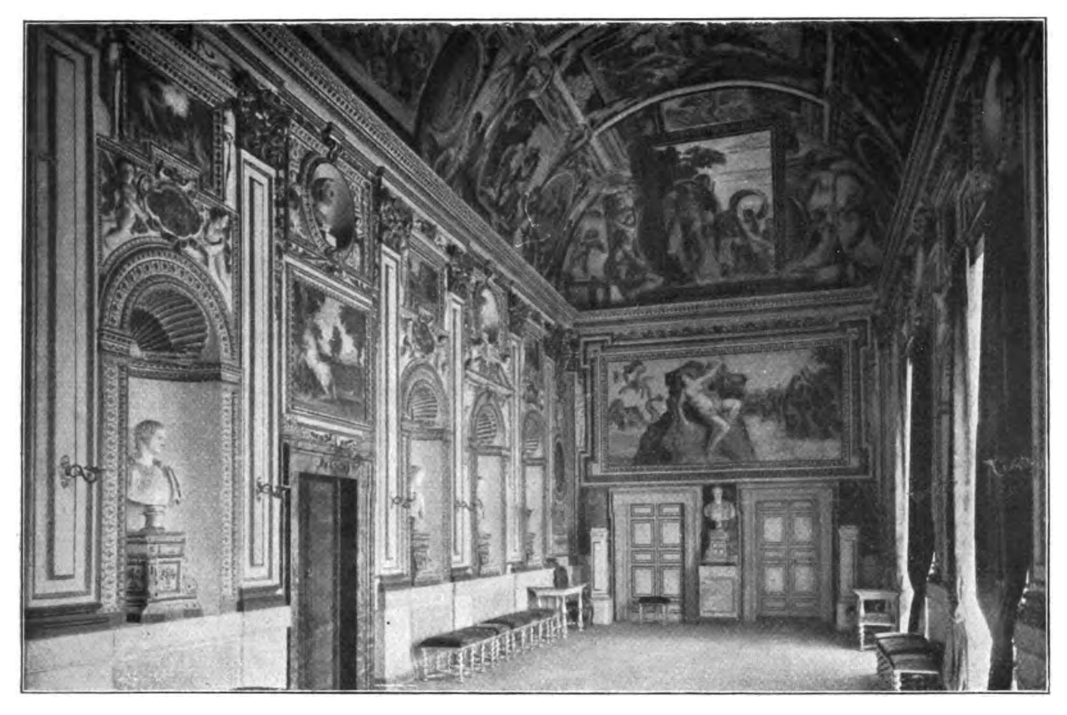
Das übrige Italien gab sich dem neuen Stil bedingungslos hin, und auch die alten Kunststädte Florenz, Venedig, Bologna, Genua suchten in der rauschenden Formensprache sich neu zu schmücken. In Venedig sind es besonders die Riesengrabmäler, die manchmal eine ganze

Wänd einnehmen, in Genua die ganz mit Bildwerken ausgefüllten Kapellen, welche in der Erinnerung haften. Bernardo Schiaffino (Abb. 360) und der Holzbildner Maragliano († 1741), der seine Figuren bemalte, waren darin besonders fruchtbar, während Filippo Parodi sein glänzendes Geschick an Palasttoren, Brunnengrotten u. dgl. offenbarte. Von ihm ist auch die Kapelle del Tesoro im Santo zu Padua (Abb. 362). In Neapel wird in den Augen des Volkes und der Fremden alles überstrahlt durch die Künsteleien in der Kapelle Sansevero (Pietatella) (um 1750): Die Befreiung vom Wahn (ein Engel löst einen in ein Netz verstrickten Mann) von Queirolo, die Scham von Corradini (Abb. 363) und der tote Christus von Sammartino. Die Maschen des Netzes und der nasse Schleier, durch welchen das Nackte bis ins Kleinste durchschlägt, sind dabei die Hauptsache. Weit interessanter, weil echte, phantasievolle Volkskunst, sind die neapolitanischen Krippen (Abb. 361) mit Tausenden kleiner Figuren, die man im Neapler und Münchner Nationalmuseum bewundern kann.

Auch außerhalb Roms wird man in den Gärten mit das Erfreulichste der damaligen Plastik finden. So enthält allein der Giardino Boboli in Florenz eine Fülle reizvoller Anlagen, Brunnenfiguren und Einzelstatuen, darunter Arbeiten jenes Domenico Pieratti (um 1610), von dem Berlin die feine, zierlich und subtil durchgeführte Statue des Giovannino besitzt (früher Michelangelo zugesprochen). Eine Kolossalfigur ist der Apenningott in Pratolino bei Florenz, aus dem Felsen gehauen; der Gebirgsgott spiegelt sich im Bergsee und gewahrt hier am Ende seiner langen Wanderung, wie alt er geworden ist. Süditalien hat namentlich im Park von Caserta Brunnenanlagen von bedeutender Fassung und starker Wasserfülle. Dagegen ist seine Ostküste, die des Wassers entbehrt, natürlich ohne Brunnen; dafür finden sich in manchen Domen (Bari, Lecce) gute Grabmäler aus der Barockzeit.



363. Ant. Corradini, Die Scham
Neapel, Sansevero



364. Galerie im Palazzo Farnese. Rom. Gesamtansicht

3. Die Malerei

Auch bei der Malerei des Barock ist der Stil eine natürliche Fortsetzung und Steigerung des Renaissancestils. Was für die Plastik Michelangelo bedeutet, das sind für die Malerei Correggio und Tintoretto geworden. Aus der feierlichen Abgewogenheit und Frontalität des idealen Stils dringt es heraus zu Bewegung, Asymmetrie und gesteigerter Temperatur. Mit dem Format wächst das Thema, mit der Leidenschaft der Linie die des Herzens. Die feinen, gentilen Reize des Cinquecento genügen nicht mehr; die Seele will erschüttert, gerüttelt, beseligt und gequält werden. Marter- und Wonnevolles soll nicht nur geschaut und erlebt, sondern genossen werden. Solchen Wünschen kamen viele Hochbegabte nach. Wir haben in der Malerei nicht **einen** führenden Geist wie Bernini in der Plastik; aber wir haben bedeutende Lokalschulen in Bologna, Rom, Neapel, Florenz, Genua und Venedig und deren Meister gehen oft sehr verschiedene Wege. Der Zentralismus, den Rom für die Barock-Architektur ausübte, wird von der Malerei gesprengt. Nie war Venedig selbständiger als im 17. und 18. Jahrhundert. Neapel und Genua treten stärker hervor als in der Renaissance. Dazu kommt die erdrückende Fülle der Produktion. Dreiviertel aller italienischen Altarbilder stammen aus diesen Jahrhunderten. Auch die Paläste bekommen nun die Decken und Friese in reicher Fülle gemalt. Nur das Kabinettbild ist selten (wenn man vom Porträt absieht); auf diesem Gebiet waren die Fiaminghi noch immer voraus. Dafür wird aber das Bild ungemein lebendig variiert. Das Heldische überwiegt; und auch bei den Frauen ist die pompöse Erscheinung wichtiger als die intime Delikatesse. Aber neben dem Heros steht der Schelm und der Zwerg, neben der Gentildonna die Amme und Dienerin. Lautenspielerinnen, Cellistinnen, auch Cembalisten auf der einen Seite, anderseits Porträtbilder als Heilige kostümiert oder im Schein der mythologischen Weihe. Der Mythenschatz tritt in aller Breite ans Licht; der Flüsterstil der Cassoni-Bilder der Renaissance erhebt sich jetzt zu lautem Pathos im mythologischen Wandfresko und die antike Welt bietet ihre



365. Agostino Carracci. Galatea und Polyphem. Rom, Palazzo Farnese

unsterbliche heroische Geste noch einmal einem Zeitalter zum selbständigen Ausdruck an. Schlachtbilder, Genreszenen, skurile und naturalistische Derbheiten flankieren das hohe Pathos. Alle Register werden gezogen: nur die intime Vertraulichkeit fehlt. Man versteht und genießt diese Bilder in den Riesenhallen der Jesuitenkirchen und Barockpaläste, neben allem Marmor und den Spiegeln, vor denen man sich den vollen römischen Dialekt und die vornehme Lässigkeit in der Haltung der damaligen Menschen in die Erinnerung bringe. In den nordischen Museen — Dresden besitzt die reichste Auswahl — gewinnt man die Einstellung schwerer.

1. **Die Carracci.** Die Schule Raffaels hatte abgewirtschaftet; auch Bronzino in Florenz führte in die Erstarrung. Da besann man sich auf Correggio, und um 1585 gründeten die drei Carracci in Bologna eine »accademia degli incaminati« in gemeinsamer Arbeit: Lodovico (1555—1619) die Seele des Ganzen, welcher ernst, langsam, bedächtig, sich schwer vom Alten losrang und den neuen Stil fand. »Studium, Übung, Wahrheit«, diese drei Schlagworte bezeichnen sein Wesen. Und seine beiden Großneffen Agostino (1557—1602), der uns als feingebildeter, gelehrter, geistreicher Weltmann geschildert wird, und Annibale (1560—1609), welcher verschlossen, melancholisch, rauh und doch der fruchtbarste war. Sie machten alle drei dieselbe Bildungsreise nach Parma, wo sie sich vollsogen an Correggios Liebreiz und Lichtzauber, und nach Venedig, wo sie Tizians und Veroneses Farben studierten. In Bologna wieder vereint, fanden sie Gelegenheit, ihr Programm durch mythologische Malereien in Palästen (Fava, Magnani, Sampieri (1585—94) zu entwickeln, und aus der rasch wachsenden Schülerzahl gründete Lodovico jene »Schule der Gutgeleiteten«, in der die Kunstbildung durch das Studium der Antike, der großen Meister der goldenen Zeit, der Natur und theoretische Unterweisung (Anatomie und Perspektive) betrieben wurde.

Ein günstiger Zufall führte sie um 1595 nach Rom, wo der Kardinal Farnese ihnen die neue Galerie seines Palastes zur Ausmalung übergab. Lodovico reiste bald zurück, Agostino, der erst später (1597) nachkam, fertigte nur zwei Bilder, den sogenannten Triumph der Galatea (Abb. 365) und Aurora mit Kephalus (Abb. 366), worauf er, mit seinem Bruder entzweit, Rom verließ. Der Saal ist also wesentlich Annibales Werk und 1604 vollendet. Die kunstvoll ausgeführte Einrahmung, im einzelnen an die Decke der Sixtina anknüpfend, ist barock gesättigt; die Bilder, welche die Macht der Liebe über Götter und Helden schildern, zumal das Hauptbild der Decke, der »Triumphzug des Bacchus« von Annibale (Abb. 369), sind von herrlicher



366. Agostino Carracci, Aurora und Kephalus. Rom, Palazzo Farnese

Kraft und hohem Schwung; das Ganze ein Meisterwerk dekorativer Malerei. Die ärmliche Bezahlung (500 Scudi) soll Annibales Gesundheit gebrochen haben. Auch sonst ist das Werk Annibales reich an großen Altarbildern, kleinen religiösen, mythologischen und volkstümlichen Szenen und Sittenstücken; seine Landschaften, frei aus Baumgruppen, Bergen und Seen gebaut, sind für Italien bahnbrechend. — Sein Bruder Agostino wandte sich von Rom (1600) nach



367. Domenichino, Begegnung Kaiser Ottos mit dem hl. Nilus. Grottaferrata



368. Guido Reni, Engelkonzert. Rom, S. Gregorio

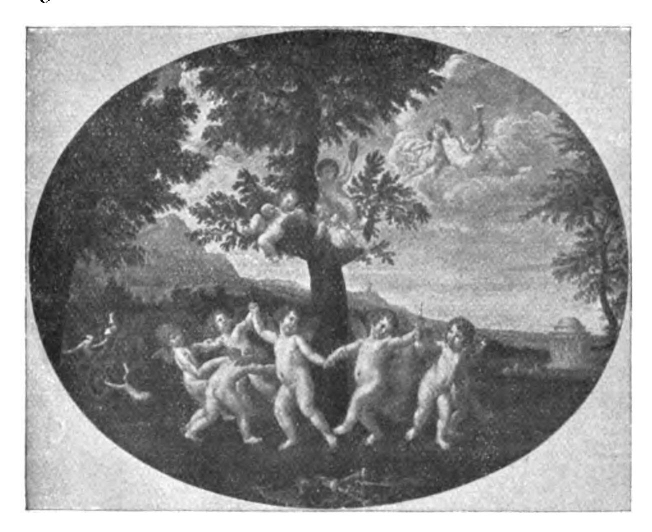
Parma, wo er für den Herzog ein Zimmer des Gartenhauses mit Amoretten und Liebesmythologien in reinem formenschönem Stil fast vollendet hatte, als der Tod ihn abrief. Von seinen Frühwerken verdient eine Himmelfahrt Mariä und eine Kommunion des hl. Hieronimus in Bologna Beachtung. Auch war er im Kupferstich nach eigenen und fremden Erfindungen fruchtbar. — Lodovico hielt die Schule in Bologna zusammen. Er schuf in seiner ernsten, studierten Art zahlreiche große Altarbilder, in S. Michele in Bosco auch ein Freskenwerk (Leben des hl. Benedikt und der hl. Cäcilie, jetzt fast zerstört), dessen Nachhall das ganze Jahrhundert durchtönt, im Dom zu Piacenza (1605) jubelnde Engelchöre, die noch einmal laut an Correggio erinnern. Für sein Lehrgeschick spricht es, daß seiner Schule neben vielen kleinen auch einige bedeutende Meister erwuchsen, die ihre Eigenart zu entwickeln wußten, allerdings nicht stark genug, um der Einwirkung des Gegenpols, Caravaggios, zu widerstehen.

2. **Die Carraccischule.** Guido Reni (1575—1642), das spätere Schulhaupt, ist das schönste und reichste Talent, weich und wandelbar, auch in der Farbe. Von einer tiefschattigen Farbigkeit gelangte er zu dem leuchtenden Goldton seiner Mannesjahre, dann zu einem melancholischen Silberlicht. Auch regte ihn in Rom (1605—12) das Vorbild Caravaggios zu einigen Kraftproben an, bis er im Studium der Antike und Raffaels das fand, was seiner sanften Seele gemäß war. Das Deckenbild im Gartenhaus des Palazzo Rospigliosi »Aurora und Helios mit dem Tanz der Horen« (Taf. XII) ist in der Klarheit des Gedankens, in der Reinheit der Zeichnung, dem Ebenmaß der Bewegung und der leuchtenden Farbenpoesie ein Bekenntnis zu Raffael, das Guido auch im Kirchenschmuck (Fresken in der Quirinalkapelle und in S. Maria Maggiore, fortzusetzen gedachte; er wurde aber durch Künstlerfeindschaft von Rom vertrieben. Im Kirchenbild gelingt ihm vor anderen die gemäßigte, ja innige Andacht (Abb. 368 [Fresken in S. Domenico, Himmelfahrt Mariä in München, heilige Nacht in Wien). Bei ihm kehren gewisse Typen häufig wieder, der jugendliche, etwas weiche Held von der Bildung des belvederischen Apollo als Simson, David, Laurentius, Johannes, und die Niobe mit ihrem Augenaufschlag als Magdalena, Mater Dolorosa, Lucretia, Kleopatra, Sibylle, ein zarter Venuskörper als Susanna, Andromeda usw.



369. Annib. Carracci, Triumph des Bacchus und der Ariadne. Rom, Palazzo Farnese

und ein dickes Kind als Christkind, Amor, Bacchus. Mit seiner schmerzreichen Gottesmutter und seinem dornengekrönten Christus hat er sich die ganze christliche Welt erobert. Sein Alter war unfroh. — Sein Jugendfreund und späterer Gegner Francesco Albani († 1660), ein reicher Dilettant, hat sich zwar auch im großen Stil der Schule versucht, so in römischen Fresken (Palazzo Torlonia 1625), die nüchtern und trocken ausfielen, seine besondere Domäne aber im Reich der Venus und liebenswürdiger Kindertänze gefunden. Diese letzteren, ob religiös, mythologisch oder allegorisch verkleidet, wirken in ihrer schalkhaften, übermütigen Tanzlust, in heiterer, idyllischer Landschaft wie Rokokoanmut inmitten der schweren, barocken Welt (Abb. 370). Seine zärtlichen Abenteuer der Liebesgöttin und ihrer Nymphen befruchteten die Kunst Watteaus und Bouchers. — Während Giov. Lanfranco (1580—1647) aus Parma, der nur flüchtig in Rom mit Annibale in Berührung kam, durch flotte Deckenbilder (in S. Andrea della Valle in Rom, in S. Martino und im Dom zu Neapel) mit gewagten Untersichten und packenden Lichtern, durch geistreich hingestrichene Tafeln die Zeitgenossen blendete, scheint der gediegene ernste Sinn Lodovicos in Domenichino (Domenico Zampieri 1581—1641) wieder aufzuleben. Bei geringerer Begabung verstand er es, durch Fleiß und Hingabe das starke Pathos seiner Lehrer mit starker und freier Naturtreue zu paaren. Sein Bestes gab er in kirchlichen Fresken in Rom (Leben der hl. Cäcilie in S. Luigi, Evangelisten in S. Andrea della Valle) und in Grottaferrata (Leben des hl. Nilus; Abb. 367), wo er oft in ruhiger Breite zu erzählen weiß. Auch seine Tafeln zeugen von der Weite und Reife seines Könnens. In der Kommunion des hl. Hieronymus (im Vatikan; Abb. 372) vermochte er Agostinos gleichnamige Komposition noch ergreifender, dramatischer zu gestalten, in der »Jagd der Diana« (Villa Borghese) gibt er ein landschaftlich weit ausgebreitetes, von göttlicher Frische durchströmtes Bild. Seine Sibylle (ebenda) und die hl. Cäcilie im Louvre zeigen, wie er den erhöhten und feierlichen Frauentypus unabhängig von Michelangelos zu entwickeln weiß. — Stärker noch von Caravaggios Geist ist Guercino (der Schieler, 1591—1661) aus Cento berührt, der 1621 in Rom mit den wundervoll tonigen Fresken der Villa Ludovisi (Aurora, Fama) seine Laufbahn begann, um sie dann in seiner Heimat fortzusetzen und nach Guidos Tod (1642) als Führer der verwaisten Schule in Bologna zu vollenden. Was er in seiner Jugend an Feuer, Anschaulichkeit, Farbenzauber und Lichtfülle besessen (es sei an seine Pietà in London, seinen verlorenen Sohn in Turin, seinen Loth in



370. Fr. Albani, Puttentanz. Mailand

Dresden, seine Aushebung der Petronilla im Vatikan [Abb. 371] erinnert), das hat er nach und nach vergessen und im Alter alles das endlos wiederholt, was die Carracci und Guido schon besser gemacht hatten. Wiederholung — das ist das Ende der Bologneser. Sie geben den ersten wichtigen Vorstoß; aber ihnen fehlt der naturalistische Ernst und damit der Born der Unerschöpflichkeit. Konvention und Typus siegen auch hier, weil deren Aneignung leichter ist als die immer erneute Gestaltung aus der unbefangenen Anschauung.

3. **Rom. Caravaggio und Salvator Rosa.** In Rom vollzog sich um die Jahrhundertwende ein interessantes Schauspiel. Während die Carracci im Palazzo Farnese ihr Programm gegen die älteren Manieristen, die Zucchari und den Cavaliere d'Arpino entwickelten, begann ein rauher Naturbursch ihre gelehrten akademischen Kreise zu stören. Michelangelo Merisi aus Caravaggio bei Bergamo (1560 bis 1609) hatte sich in Venedig auf eigene Hand vom Maurer zum Maler emporgearbeitet, seit 1585 in Rom elend gelebt, bis er mit frappierenden Blumenstücken und lebensgroßen, goldtonigen Musikern (der Lautenspieler; Abb. 374), die wie aus Giorgiones Konzerten herausgeschnitten scheinen, Aufsehen machte, noch größeres durch halbfigurige Sittenbilder aus seinem Lebenskreise, Raufbolde, Kartenspieler, Zigeuner, deren dunkle Leidenschaft er durch grelle Beleuchtung in kelleriger Umgebung noch zu steigern wußte. Durch die Gunst einiger Kardinäle fand er reichliche Aufträge. Aber als er nun auch das Kirchenbild in seinem Sinn von all der leeren, toten Schönheit und Fülle zu reinigen begann und mit einem tiefen Zug biblischen Ernstes seine kräftigen Volkstypen, seine ungewaschenen Barfüßer einführte, Marter- und Blutstücke mit grausiger Wucht durchdrang, da erschraken die frommen Seelen. Mehrere seiner Altarbilder wurden zurückgewiesen. Die Schöngeister schmähten ihn als »Antichrist der Malerei«, als »den Maler der schmutzigen Füße«. Die jüngeren Kunstgenossen aber begriffen schnell das große Neue, das hier im Werden war. Sie ahmten ihn alle mehr oder weniger nach und nun findet man solche krasse Wirklichkeit in packender Beleuchtung auch bei den zahmeren Akademikern. Werke wie Caravaggios Grablegung im Vatikan (Abb. 377) oder der Tod Marias im Louvre sind von einer damals unerhörten Kraft der Gebärde und der wahrhaftigen Erregung. An einem Punkt macht auch sein stürmischer Realismus halt. Die große Gebärde, die erhabene Gruppierung, die scharfe Plastik des Bildes gibt er als echter Italiener nicht preis. Raufereien und blutige Händel zwangen ihn, 1606 aus Rom zu fliehen. Ein wildes, romanhaftes Wanderleben führte ihn nach Neapel, nach Malta, nach Sizilien, wo er überall glänzende Proben seiner immer noch wachsenden Kraft zurückließ, bis er auf der Rückreise nach Rom mit einigen Messerstichen im Kopf in einem Küstenort allzu jung endete.

Die Schule der »Tenebrosi« gewann zahlreiche Anhänger, nicht nur in Rom und Neapel, auch in Genua. Unter den Neapolitanern ist Caravaggios Spuren vor allem ein Spezialist des Schlachtenbildes und der Landschaft gefolgt, Salvator Rosa (1615—73). Aus der Schule Riberas (s. u.) hervorgegangen, durchstreifte er zum Teil in Gesellschaft von Räubern die Abruzzen



371. Guercino, Aushebung der hl. Petronilla
Rom, Kapitol



372. Domenichino, Kommunion des hl. Hieronymus
Rom, Vatikan



373. Salvator Rosa, Eine Schlacht. Louvre



374. Caravaggio, Der Lautenspieler. Turin



375. Crist. Allori, Judith. Florenz, Pal. Pitti

und die Küsten der Heimat. Von den Eindrücken dieser Zeit bestritt er seine Kunst, als er 1636 in Rom, dann als Hofmaler in Florenz und wieder in Rom der Mittelpunkt eines glänzenden, geselligen Kreises war, den er auch durch geistreiche satirische Gedichte zu unterhalten verstand. Die wilde Poesie des Brigantentums lebt in seinen Figurenbildern fort. Vor allem haftet jedoch sein Ruhm an den Schlachtenbildern, wo er die Verknäulung stürmischer Reitermassen unter Wolken von Pulverdampf, unter einem zornigen Himmel darstellte (Abb. 373), und an seinen romantischen Landschaften, die überwiegend rauhe Berge, grausige Schluchten, Fels- und Sumpfwüsten, zerfallene Burgen und verwitterte Türme am Strand eines tobenden Meeres wiedergeben, noch unheimlicher durch den Aufruhr der Natur, durch schwarze Gewitter, zuckende Blitze und heulende Winde. Nur selten weicht diese düstere Stimmung einer ruhigen Heiterkeit, die man mit Vergnügen in seinen dunstig sonnigen See- und Hafenstücken genießt.

4. **Die neurömische Schule.** Neben Salvator Rosa und all dem Malervolk fremder Zunge, das damals in Rom zusammenströmte, gab es aber noch Vertreter des idealen alten Stiles, in denen der große Geist Raffaels und der Carracci fortwirkte. Zu diesen gehört Andrea Sacchi (1598—1661), der Begründer einer neuen »römischen Schule«, dessen hl. Romuald im Kreise der Kamaldulensermönche (Vatikan) von den Schöpfungen des Cinquecento sich nur durch den tieferen Farbenton und die feinere malerische Behandlung der weißen Gewandmassen unterscheidet. Auch die in der Farbe kreidigen Madonnen des Giovanni Battista Salvi, nach seinem Geburtsorte Sassoferrato genannt (1605—85), bekunden ein genaues Studium der Renaissancemalerei, eine sichere Zeichnung und zart abgewogene Stimmungen. Die Verehrung der alten Meister steigerte sich vollends bei Carlo Maratta (1625—1713) zu einem förmlichen Raffaelkultus. Aber er nahm auch Züge von Correggio, Guido Reni und Carlo Dolci auf, suchte Bewegung und Grazie seiner Vorgänger noch zu steigern, den Körpern die Erdenschwere zu nehmen und mehr Visionen als Handlungen auf die Leinwand zu zaubern. So behauptete sich seine Kunst als Nebenstrom bis in das folgende Jahrhundert und sicherte der römischen Kunstpflege einigermaßen die Stetigkeit.





376. Pomp. Batoni, Die büßende Magdalena. Dresden

Auch noch im 18. Jahrhundert behauptete sich die römische Malerei ebenso wie die Architektur. Jetzt tritt die Veduten- und Ruinenmalerei stark in den Vordergrund. Rom war schon von Poussin entdeckt worden, jetzt wird die malerische Fülle seiner Plätze, Umgebung, seiner Feste und Prozessionen sowohl mit dem Pinsel wie mit dem Stichel festgehalten. Der klassische Stecher ist zwar ein geborener Venezianer, Giov. Battista Piranesi, aber er hat seinen reifen Stil erst im »andante maestoso« der ewigen Stadt gefunden. Niederländer wie Sanvitelli malten zuerst römische Städtebilder; ihm folgte der tonig feine Paolo Pannini (1764), mit Ruinen und Prozessionsbildern, in denen das Treiben der Gasse, die pontifikale Feierlichkeit und das Gebaren der Kardinäle geschildert wird. In die klassizistische Bewegung, die durch Mengs und Winckelmann angefacht wurde, reicht dann schon Pompeo Batoni († 1787) hinein. Aber wie bei Mengs sind es nicht die späteren kühl berechneten, sondern die früheren in feines weiches Helldunkel getauchten Bilder wie die büßende Magdalena in Dresden (Abb. 376), mit denen er Erfolg hatte. Es ist kein Zufall, daß das Bild lange für Correggio gehalten wurde, obwohl es etwa 250 Jahre nach dessen Tode gemalt ist; der parmesaner Künstler war auch damals noch in hohen Ehren.

5. **Florenz und Genua.** Florenz, das im 14. und 15., auch noch im 16. Jahrhundert so viel geleistet hatte, tritt jetzt durchaus hinter Rom zurück. Die Stadt hat ihre führende Rolle ausgespielt, und das Regiment der mediceischen Großherzöge ist zwar der dekorativen Prachtentfaltung günstig, aber die frühere Höhe kann nicht gehalten werden. Aus der Gruppe der Manieristen reicht ein Spätling, Cristofano Allori (1577—1621), noch ins 17. Jahrhundert hinein. Seine Judith in der Pittigalerie (Abb. 375) gehört sogar zu den sog. »Schlagern« der Sammlung; malerische Glut und phantastische Auffassung ergeben eine seltsame romantische Stimmung, die gesteigert wird, wenn man hört, daß der Maler (sein Porträt im Kopf des Holofernes) an diese Mazzafirra-Judith wirklich den Kopf verloren hatte. Giovanni di San Giovanni ist der Meister jener berühmten »Brautnacht« in den Uffizien, eines Bildes, das die Treuherzig-



377. Caravaggio, Grablegung Christi
Rom, Vatikan

keit und Reinheit des italienischen Familienlebens so innig illustriert. Eine sorgfältige Zeichnung charakterisiert die Bilder des Ludovico Cardi, bekannter unter dem Namen Cigoli (1559 bis 1613); einen leisen Anklang an Andrea del Sarto bewahren einzelne Gemälde Matteo Rossellis (1578—1650). Selbst die kleineren Künstler und Ausläufer dieser Schule, wie Francesco Furini (1600—49), dessen zart und verschwommen gemalten Frauenkörper noch heute zahlreiche Bewunderer finden, und Carlo Dolci (1616—86), welcher es trefflich verstanden hat, in weiblichen Halbfiguren den weichen, an das Sentimentale streifenden Empfindungen Ausdruck zu geben, offenbaren doch noch künstlerische Selbständigkeit und retten eine vornehmere Haltung als Erbstück der großen Vergangenheit. Auch in Oberitalien herrscht eine rege Kunsttätigkeit; außer in Mailand und Modena namentlich in Genua, wo in Bernardo Strozzi (1581—1644) ein Caravaggio ebenbürtiger Naturalist und Tenebroso ersteht, der vor allem die Volksszenen und das Spiel der Gasse beherrscht, aber auch als Porträtist (Baßgeigerin in Dresden, Abb. 378) Hervorragendes leistet. Eine ganz eigenartige Note vertritt Magnasco, der Maler der Mönchsrefektorien und der Gefängnisse, ein fast modern anmutender Impressionist mit seltsam mysteriösen Stoffen aus den Heimlichkeiten des Klosterlebens, als Landschafter von heroischer Art.



378. B. Strozzi, Baßgeigerin. Dresden

Als Architekturmaler ist bedeutend der schon oben erwähnte Pietro da Cortona der ein reizvolles System der vom Goldstuck umfaßten Deckenmalereien (Abb. 379) ersann, das am herrlichsten in den Galeriesälen des Palazzo Pitti durchgeführt ist und von da aus ganz Europa durchdrang.

6. **Neapel.** Während Florenz zurücktritt, kommt nun für Neapel endlich die schöpferische Zeit. Unter den Aragonesen hatte sich keine einheimische Kunst entwickeln können — auch der Triumphbogen am Castello nuovo ist ja von Nichteinheimischen ausgeführt worden —; erst die spanischen Vizekönige gaben künstlerische Anregungen und eine bedeutende Aufgabe in der Ausmalung der Schatzkammer des Doms. Die hierzu berufenen römischen Maler, Guido Reni und Domenichino, stießen auf den heftigen Widerstand der heimischen Künstler. Guido kehrte unverrichteter Sache zurück. Domenichino hielt

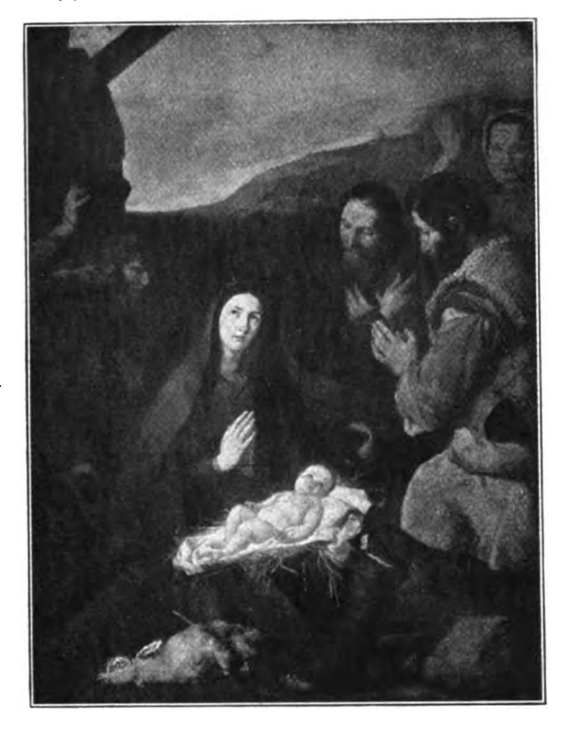


379. Pietro da Cortona, Deckenmalerei Rom, Palazzo Barberini

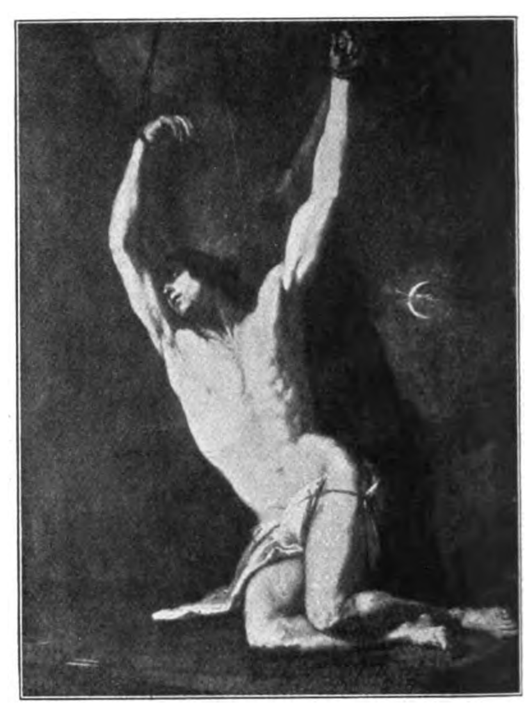
länger aus, starb aber vor Vollendung der Kuppelfresken. Es war wie so oft eine organisierte Camorra, die den Mitbewerb der Fremden zu hindern suchte. So hat auch in diesem Falle persönliche Eifersucht den Kampf herbeigeführt. Darüber dürfen aber die tatsächlich vorhandenen Gegensätze in den künstlerischen Anschauungen nicht vergessen werden. Ein richtiger Instinkt hat Caravaggio bestimmt, nach Neapel und Süditalien zu fliehen. Im Süden stieß er auf eine ihm verwandte Richtung. Schon im 15. Jahrhundert wurden hier Bilder gemalt, welche man nachmals mit niederländischen Schöpfungen verwechseln konnte. Jedenfalls tauchten hier früher und kräftiger als im übrigen Italien niederländische Einflüsse auf. Die süditalienische Malerei folgt auch im 17. Jahrhundert diesen Spuren. Allerdings nicht mit eigenen Kräften, sondern meist mit fremden, und unter diesen ist der stärkste und bestimmende Geist der in Spanien geborene Giuseppe Ribera (1589—1652), Spagnoletto genannt. Der Bedeutung Riberas wird man ebensowenig gerecht, wenn man ihn mit der landläufigen Bezeichnung eines Naturalisten abfertigt, wie wenn man die Carracci und ihren Anhang schlechthin als Eklektiker auffaßt. Aus vielen seiner Bilder leuchtet das helle Vorbild Correggios, andere Werke, wie namentlich die Kommunion der Apostel in S. Martino zu Neapel und die stimmungsvolle Anbetung in Louvre (Abb. 380), bekunden eine sorgfältige Durchbildung der Komposition. Und selbst wenn er, der herrschenden Richtung folgend, Visionen, wie die Himmelsleiter Jakobs im Madrider Museum, Martyrien, wie jenes des hl. Bartholomäus, gleichfalls in Madrid oder Mater dolorosa-Bilder und leidende Heilige (Abb. 381) malt, wenn er zu derberen Modellen greift, das leidenschaftliche oder schwärmerische Leben auffängt und mit den scharfen Gegensätzen der Tenebrosi operiert, bleibt in ihm die Haltung klar, die Disposition gesetzmäßig. Auch war er der erste, der durch seine pastose Fleischmalerei den Charakter der menschlichen Epidermis in voller Struktur und Verästelung wiedergab, neben der das Inkarnat selbst eines Caravaggio glatt und glasiert erscheint.

Aus Riberas Schule ging der Neapolitaner Luca Giordano (1632—1705), wegen seiner Pinselfertigkeit Fa Presto genannt, hervor, der im Verein mit Solimena (Abb. 382) die umfangreichsten Kirchenfresken lieferte und sich später nach Florenz und in die Nachfolge Pietro da Cortonas begab. Hier war ihm vergönnt, das Barock mit einer Neuerung von großer Tragweite zu beschenken. In einem Saal des Palazzo Riccardi schuf er die erste ungeteilte Decke, wo die allegorischen Figuren vom Gesims ausgehen und in den offenen Himmel hineinragen.

Von den heimischen Neapolitanern errang keiner eine hervorragende Stellung, selbst Mattia Preti nicht, der mit äußeren Ehren reich bedachte »Cavaliere Calabrese«, der über ein halbes Jahrhundert (1613—99) in Neapel und Malta herrschte, noch Pietro Novelli (1603 bis 1677) aus Monreale bei Palermo, auf welchen die Sizilianer als ihren besten Vertreter in der neueren Malerei stolz sind.



380. Ribera, Anbetung der Hirten. Louvre



381. Ribera, Der hl. Sebastian. Berlin

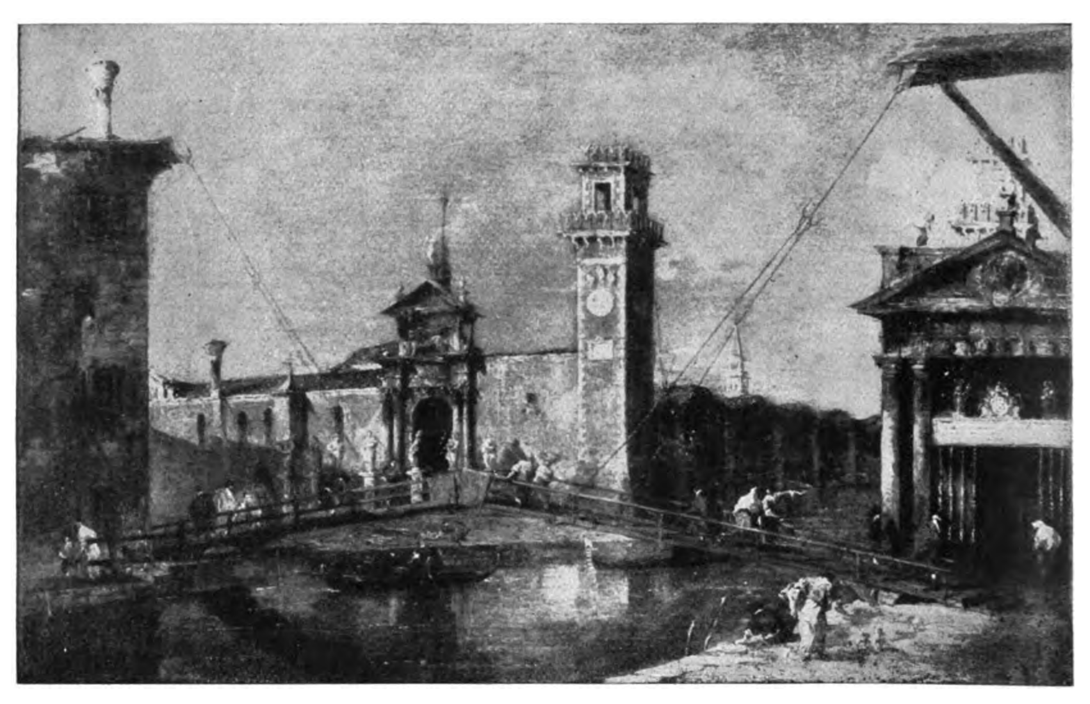
7. **Venedig.** Die alte Lagunenstadt war im 18. Jahrhundert der Fest- und Vergnügungsplatz des vornehmen Europa. Nun erwacht hier neu der Kultus der Frau und des reizvollen Gesellschaftsbildes nach französischem Muster. Von hier ging die Pastellmalerin Rosalba Carriera († 1757) aus, die mit ihren glutäugigen Frauenbildern an allen Höfen Bewunderung fand und vor anderen den größten Meister des Pastells, La Tour, beeinflußte. Die reizenden jungen Mädchen aus dem Volk in ihrem mancherlei Liebes- und Lebensnöten malte Giov. Batt. Piazzetta († 1754), der venezianische »Caravaggio«, dem man aber auch große Altarbilder (in Padua, Treviso, S. Giovanni e Paolo zu Venedig) mit stärkstem Licht- und Schattenwechsel verdankt. Der eigentliche Sittenschilderer Venedigs ist Pietro Longhi (1702—62) geworden. In behaglicher Laune erzählt er das Leben der Frau, der vornehmen Dame vom Erwachen bis zum Schlafengehen, im Zimmer, auf der Straße, auf dem Ball, beim Zahnarzt, beim Quacksalber, Tanzmeister und Wahrsager. Das Fächerspiel, die Maskerade, die galante Unterhaltung, die Liebeshändel, die Volkstypen, die wir aus Goldonis Komödien und Casanovas Memoiren kennen, finden wir bei ihm wieder mit der Umgebung und Ausstattung geschickt zusammengestellt. Schöne Bilder von ihm in Dresden und Frankfurt. Auch als Porträtist genießt Pietro Longhi hohen Ruhm; er bildet eine Freilichtmalerei aus, die fast schon an die Weise Manets erinnert. Dabei sind es keine Kostümbilder, sondern schlichte Charakterköpfe von ganz persönlichem Zauber.

Einen Schritt weiter auf dieser Bahn gingen die venezianischen Vedutenmaler, denen das Stadtbild mehr und mehr zur Hauptsache wird. Wir meinen das glänzende Dreigestirn Canaletto, Guardi und Bellotto. Diese Maler hatten ihren Stand auf dem Markusplatz und fertigten für den Fremden zunächst viel begehrte kleine Veduten der venezianischen Kuriositäten. Aber bald ging auch diese Kunst in das große Format. Antonio Canale gen. Canaletto († 1768) hat mit römischen Ruinen begonnen, seine Liebe galt aber dann ganz seiner Vaterstadt. Von allen Punkten seiner malerischen Windungen hat er den großen Kanal, dann alle Plätze.



382. Solimena, Marter der Familie Giustiniani. Neapel, Museum

Gäßchen, Insel- und Hafenansichten aufgenommen mit fast photographischer Treue und mit einem damals neuen Sinn für Bauformen und äußeren Zusammenhang. Und darin spielt nicht nur das hundertfältige Leben zu Wasser und zu Land, sondern auch das eigene venezianische Licht, die kräftige Sonne, die zarten Nebelschleier, die leichten Schatten, die Spiegelungen des Wassers. Das ist es, was diese treuen Naturabschriften zum Kunstwerk erhöht. Ein eigener Reiz ist es, dieselben Gegenstände in der Bearbeitung des Francesco Guardi (1712—93)



383. Guardi, Das Arsenaltor in Venedig. Wien

damit zu vergleichen. Er ist Impressionist und Stimmungsdichter (Abb. 383). Die Einzelheiten verschwimmen unter einem perlmutterhaften Glanz, der vom Wasser ausstrahlt, die Luft ist erfüllt von Helligkeiten und Finsternissen, die er nach Belieben hierhin und dorthin wirft. Der Scirocco ist seine Lieblingsbeleuchtung. Auch das Volksleben, das Fischer- und Schiffertreiben, die Gondeln mit ihren Insassen, die Lastkähne mit ihren hellen Segeln versteht er durch keck hingeworfene Farbenflecke in das allgemeine hüpfende Glitzern hineinzuziehen, und ganz erstaunlich ist es, wie er Massen, Volkshaufen und Gedränge impressionistisch in Bewegung setzt. Bisweilen gelingt ihm auch ein Innenbild mit phantastischer Szene, wie z. B. das Maskenfest in München, wo die Fülle der Gestalten, der Zauber der Beleuchtung, der Geistreichtum der Abbreviaturen überrascht. — Bernardo Bellotto (1720—80), der Schüler Canalettos, ist noch genauer, aber auch nüchterner als sein Meister, für Deutschland besonders wichtig, weil er die Architekturmalerei nach lombardischen Wanderjahren in Dresden (1746) und Warschau einbürgerte. Seine Aufnahmen von Dresden, Pirna, Meißen sind kostbare geschichtliche Dokumente, auch für die äußere Erscheinungsform des damaligen Stadt- und Flußbildes.

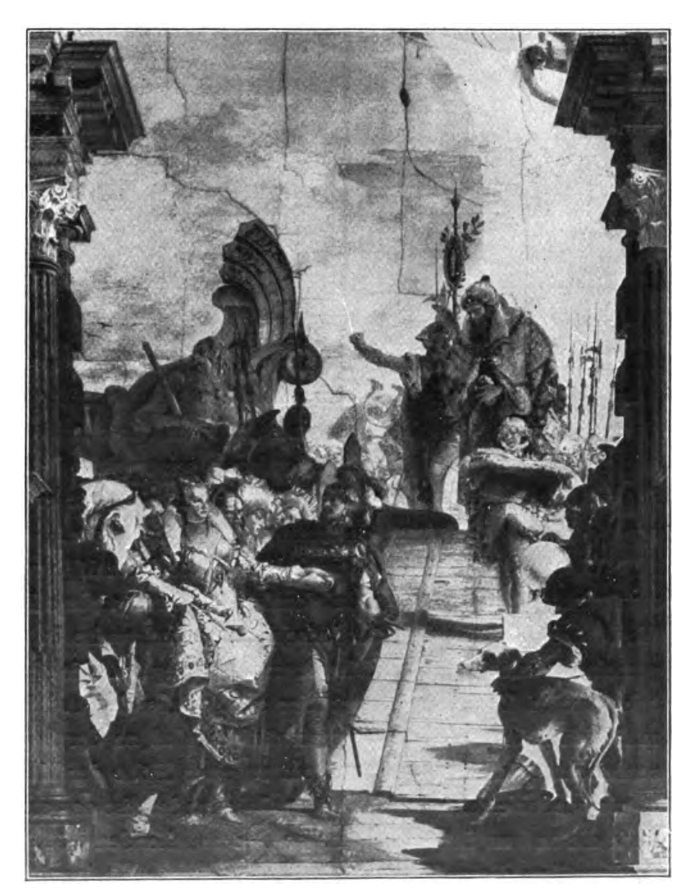
Mit Giov. Batt. Tiepolo (1696—1770) geht die venezianische Malerei noch einmal gewaltig und pathetisch in die Höhe, um in Schönheit sich dem Ende zuzuneigen. Sein Stil knüpft an Paul Veronese an, dessen selbstherrliche Phantasie mit ihrer glänzenden Aufmachung und Umrahmung sein Vorbild wird. Aber damit vereinigt er andere Motive und Anregungen, welche die ältere Malerei bieten konnte, und ebenso alle Eindrücke der Gegenwart und viele malerische Errungenschaften der Zeitgenossen. Man kann wohl sagen, daß kein Künstler vor und nach ihm Welt und Menschheit, Natur- und Geschichtsleben so umfassend überschaut und so leichtflüssig, erfindungsreich und persönlich gefärbt neugestaltet hat. Alte, oft gemalte Themata der Mythologie, der Bibel und Geschichte, der ekstatischen Frömmigkeit und der barocken Symbolik weiß er neu und immer aufregend, dramatisch zu gestalten und die mattgewordenen Schlager der alten Farben- und Lichtkünste zu neuen Offenbarungen aufzupeitschen. Seine

Palette ist allgemein die zartfröhliche des Rokoko, aber es gibt ein jubelndes Weiß, ein weiches Hellbraun, ein zärtliches Blau und Rosa, ein stechendes Zitrongelb, das nur ihm und seinen Schülern eigen bleibt. Vor allem ist er glücklich in seinen lichten Himmelsräumen. Was beim Pater Pozzo und all den Wolkenmalern noch Theater und Perspektive war, das bringt in seinen gewaltigen Deckengemälden ein erlösendes Gefühl der Freiheit und Unendlichkeit, in das die irdische Welt mit pittoresken Tastern, Säulen, Zeltstangen, Fahnen, Bäumen und Tier- und Menschengruppen in gewagtester Untersicht hineinragt.



384. Tiepolo, Christus in Gethsemane. Athen, Museum

Tiepolos Malwerk ist selbst am Maßstab Faprestos gemessen außerordentlich. Die großen Decken- und Wandbilder beginnen mit dem Fall Luzifers im erzbischöflichen Palast zu Wien 1732, der Vermählung Neptuns mit Venezia im Dogenpalast, der Ausmalung der Colleonikapelle in Bergamo 1733, den zwölf Zimmern der Villa Vallombrosa bei Vicenza mit Dichterszenen 1737. Es folgt die Verherrlichung des seligen Simon Stock in der Carmineschule zu Venedig 1740, die Übertragung des hl. Hauses nach Loreto in der Scalzikirche 1743, die drei Deckenbilder (Triumph des Glaubens) und der Altar in S. M. del Rosario 1747, der Triumph des Herkules im Palazzo Canosa zu Verona. Diese glänzenden Arbeiten hatten 1750 die Berufung nach Würzburg zur Folge, wo die Prachträume Balthasar Neumanns durch ihn die richtige Vollendung empfingen: an der Decke



385. Tiepolo, Antonius und Kleopatra. Venedig. Palazzo Labbia


386. Tiepolo, Barbarossa belehnt den Bischof mit dem Herzogtum Franken
Würzburg

des Treppenhauses die vier Weltteile, welche Franken huldigen, im Kaisersaal die Vermählung Barbarossas mit Beatrice (1156) und die Belehnung des Bischofs mit dem Herzogtum (Abb. 386), in der Schloßkapelle die Altäre mit der Himmelfahrt Mariä und dem Engelsturz. Seit 1754 wieder in Venedig, schuf der Meister drei Glaubensbilder an der Decke von S. M. della Pietà, den Triumph des Genius und die Kleopatrabilder (Tafel XIII) im Palazzo Labbia (Abb. 385), den Triumph des Sonnengottes im Palazzo Rezzonigo. Dann wird er (1761) nach Madrid berufen, wo er neben Mengs (s. u.) seine weit überlegene monumentale Begabung spielen ließ: im Thronsaal eine echt spanische Apotheose, die »Kirchlichkeit der Monarchie«, im Vorsaal die Huldigung der Provinzen, im Leibgardesaal die »Schmiede des Vulkan«.

Dieses Freskowerk ist begleitet von einer großen Zahl bedeutender Altäre und Tafelbilder, worin einesteils die biblische und Heiligengeschichte (Abb. 384), das ganze Kapitel der Henker-, Marter- und Ekstasenstücke der Verzückungen und Himmelfahrten mit neuer Lust und Bravour noch einmal abrollt, andererseits Mythologien und Geschichtsbilder, auch einzelne Volksszenen, worin die Freudigkeit, zu komponieren, Menschen, Tiere, Bauwerke, Farben und Lichter in ungewohnten, frappierenden Gruppen, Handlungen und Untersichten zu zeigen, unerschöpflich fortarbeitet.

Endlich hat Tiepolo den Überschuß von innern Gesichten und Träumerein in ganz bezaubernden Kupferstichen niedergelegt, die er Capricci (10 Blätter) und Scherzi di fantasia (24 Blätter) nannte. Hier gibt er sich als Dichter des »Unbewußten«. Rätselhafte Zusammenstellungen, dunkle, grausige und reizende Figuren, träumerisch romantische Stimmungen, abgerissene Akkorde aus einer anderen Sphäre, dies alles lag in seiner gärenden Einbildung nebeneinander. Für das Seelenleben im alten Sinn der »Charakterköpfe« hat er weniger übrig. Aber wo man ihm begegnet, stets wird man ein freudiges Erlebnis haben.

Überblickt man noch einmal diese ganze Bilderfülle von den Carracci bis Tiepolo, so staunt man nicht nur über die Produktionslust, die jede andere Epoche übertrifft, sondern auch über die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Ausdrucksweise in einer Zeit, in der sich schon ein allgemeiner »europäischer« Stil herauszubilden begann. Die Machtfülle des absolutistischen, namentlich papalen Zeitalters kommt hier zum glänzenden Ausdruck. Der protestantische Deutsche muß sich immer wieder vergegenwärtigen, daß zu der Zeit, als wir uns im 30 jährigen Krieg zerfleischten, in Rom das Papsttum zu einer Höhe der Macht und des Glanzes sich erhob, die es nie wieder erreicht hat. Das 17. Jahrhundert ist das stolzeste an den sieben Hügeln. Aber auch die andern Städte nehmen an der rauschenden Fülle entbundenen Lebens teil. Deutschland muß zu dieser Zeit kämpfen, leiden und schweigen. Erst am Ende des 17. Jahrhunderts tritt es wieder mit selbständigen Leistungen der Architektur auf den Plan.



GASTMAHL DER KLEOPATRA. VON GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Petersburg, Eremitage



387. F. Herrera, Nuestra Señora del Pilar. Saragossa

B. Spanien

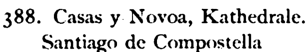
1. Baukunst

Nirgends war der Boden so wohlvorbereitet für das Barock als in Spanien. Nirgends ist es so selbstherrlich gehandhabt worden und nirgends hat es reichere und üppigere Blüten getrieben als im Land der Inquisition und der Jesuiten. Die Weltmonarchie Karls V. war im langsamen Verbleichen begriffen, die inneren Zustände waren trübe genug. Aber die letzten Habsburger, die Bourbonen seit 1701 und die allmächtige Kirche stellten den Künsten immer neue glänzende Aufgaben. Die Baukunst hat es nicht zu Werken von Weltruf gebracht wie die Dichtung und Malerei. Dafür ist sie aber spanischer geblieben und hat sich trotz mancher Ablenkungsversuche bodenständiger gehalten als in irgendeinem andern Land. Diese Eigenart nötigt uns, nicht nur Stilentwicklungen nacheinander, sondern Manieren wie den Churriguerismus und den Plattenstil nebeneinander zu verfolgen.

1. Der **Frühbarock** entwickelte sich schon um die Wende des 17. Jahrhunderts aus dem Herrerastil (S. 97) unter den beiden Mora (Franz † 1610, Juan Gomez † 1648), die zwei Menschenalter als Hof- und Landbaumeister die Baukunst beherrschten. Der jüngere Mora offenbart in der Großartigkeit seiner Pläne und der feineren und weicheren Behandlung der Formen, wie sie zuerst am Jesuitenkolleg in Salamanca auftreten, schon eine ganz barocke Gesinnung. In dieser Bahn gehen Fray Franzisco Bautista (S. Isidoro el Real in Madrid 1620—51) und Felipe Verrejos (La Pasión in Valladolid 1666—72) mit frischen Schritten weiter. Ein echter Spanier tritt uns dagegen in Alonso Cano (1601—67), dem Maler und Bildhauer entgegen, der sich in späteren Jahren in Granada auch der Baukunst widmete. Sein Hauptwerk, die Fassade der Kathedrale (1652) ist mit Benutzung gotischer Grundgedanken als dreiteiliger Triumphbogen zwischen Strebemassen errichtet, wobei die Säulen durchweg durch Lisenen, die Kapitäle usw. durch Kartuschen, Medaillons und übereinandergelegte »Hängeplatten«







388. Casas y Novoa, Kathedrale. Santiago de Compostella

389. Figuero, Torhaus des Palastes San Telmo in Sevilla

ersetzt sind. Klarer und einseitiger ist diese Reaktion gegen die Säulenordnungen und den klassischen Dekor noch in der Magdalenenkirche daselbst ausgesprochen. Ein Maler, Franz Herrera d. J., war der Schöpfer der Pilar-Kathedrale in Saragossa (Abb. 387), seit 1677, die auf rechteckigem Grundriß mit kurzen Ecktürmen und elf leuchtenden Kuppeln den Eindruck einer Moschee oder Klosterburg macht.

2. **Der Plattenstil.** Ohne nachweisbaren Zusammenhang mit Alonso Cano hat sich in den nordwestlichen keltischen Provinzen aus der Kunstweise des älteren Herrera ein reaktionäres Barock entwickelt, das ebenso grundsätzlich auf »Ordnungen«, klassische Dekoration und pflanzliche Ziermittel verzichtet und lediglich im Grundriß und der Raumbildung modernen Zielen folgt. Das erste Beispiel stellte Antonio de Andrade († 1712) in der Jesuitenkirche zu Coruña auf (1693); in klassischer Reinheit ist jedoch erst die Franzkirche in Santiago von Simon Rodriguez darin durchgeführt, worin die keusche Schönheit des fast nackten Stein- und Gewölbebaues lebhaft an den Eindruck romanischer gewölbter Dome erinnert. In eigenartiger Mischung des Plattenstils mit aufstrebenden gotischen Grundsätzen und churrigueresker Schmuckfreudigkeit finden wir die dreiteilige und doppeltürmige Fassade der Kathedrale in Santiago (Abb. 388; seit 1738) von Casas y Novoa, die im Umriß den feinsten Rhythmus der Linien, im einzelnen die seltsamsten Launen und Häufungen aufweist.

3. **Der Churriguerismus.** Der Mann, in welchem das Urspanische, die lustige und stillose Zierfreudigkeit des Plateresk (S. 90), wieder erwacht, ist José Churriguera von Salamanca (1650—1723). 1689 baute er den Katafalk für die Königin Maria Luisa, der als Programm des neuen Stils gelten kann wie Berninis Tabernakel in St. Peter, und in unzähligen holz-



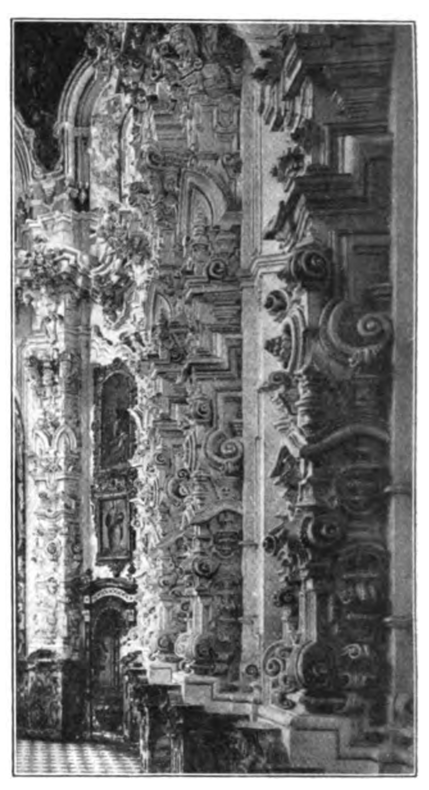
390. Narciso Thomé, Vom Transparent der Kathedrale in Toledo

geschnitzten Altarbauten nachgeahmt wurde. Prächtige Kirchenfassaden, die nun folgten, sind untergegangen; erhalten blieb jedoch das Rathaus von Salamanca, »schwerfällig prächtig im ganzen, spielend willkürlich im einzelnen«. Der Meister ist gleichgültig gegen die Konstruktion. Die Stützen und Gebälke dienen ihm nur als Rahmen für die willkürlich gehäuften Ornamente, Schweifungen und Durchbrechungen. Und wie so oft, zogen erst die Schüler die letzten Folgerungen. Eine ausschweifende Üppigkeit von Bildrahmen, Kartuschen, Girlanden, Kränzen, Fruchtschnüren, Muscheln, Draperien u. dgl. erdrückt und überspinnt die wild und krankhaft genug gebildeten letzten Erinnerungen an Architektur. Wie eine phantastische Zuckerbäckerei erscheint das Portal des Provinzialhospizes in Madrid (Abb. 391) von Pedro Ribera 1722; toller und prunkhafter trieben es die Brüder Narciso (und Diego) Thomé an der Universität zu Valladolid, am Transparent der Kathedrale von Toledo (1734; Abb. 390), einem »riesigen Mosaik auserlesener, lebhafter Marmorarten mit Säulen, Nischen und Steinvorhängen, mit Heiligen, Engeln und Wolken«, in den Formen nahezu fratzenhaft. Von verschwenderischer Überladung ist auch der Trascoro der Kathedrale von Granada, und ein launisches Stück Übermut ist das Torhaus des Palastes San Telmo in Sevilla (Abb. 389) von den beiden Figueroa (1725—75), an dem schon indisch oder mexikanisch beeinflußte Fratzensäulen vorkommen. Den Gipfel der Keckheit erreichte die Sakristei der Kartause in Granada (Abb. 392) von Franz Manuel Vazquez und Luis de Arevalo (1727—64), wo in geschmackloser, atemberaubender Weise die Pilaster und Gebälke mit dicken, teigigen Verknorpelungen umhüllt sind. Von spielender Anmut ist das Haus des Marqués de Dos Aguas in Valencia, wo die Gliederungen und Umrahmungen leicht in Stuck angetragen sind.

4. **Der italienische Klassizismus.** Eine Reinigung der Baukunst wurde von dem bourbonischen Hofe und den neugegründeten Akademien lebhaft betrieben. Vorerst half man sich mit Italienern, die das letzte römische Barock nach Madrid verpflanzten. Filippo Juvara entwarf den Plan des neuen königlichen Schlosses, Giov. Battista Sacchetti führte ihn 1737—64 aus. Unter den gleichen Umständen kam auch die wirkungsvolle Gartenfassade des Schlosses Ildefonso zustande, dessen Park nach dem Muster von Versailles mit etwas mehr Naturfreiheit angelegt wurde. Die Erneuerung des Schlosses von Aranjuez (Abb. 393) vollzog sich in französischen Formen. Auch hier ist der Park anziehender als die Architektur. Endlich kam wieder ein Spanier zur Geltung, der große Ventura Rodriguez (1717—85), der den Barock als Raumkunst begriff, aber glücklich mit elliptischen und zentralen Grundrissen arbeitete, in den Formen streng und trocken, ohne Eigenart blieb. Die Wendung zum griechischen Klassizismus vollzog Franz Sabatini († 1797), dessen Bauten ungefähr unserem Schinkelstil entsprechen, und Juan de Villanueva († 1811), von dem u. a. das Pradomuseum und das Observatorium in Madrid herrühren.



391. Pedro Ribera, Portal des Hospicio Provinzial Madrid



392. Vazquez und Arevalo, Sakristei der Kartause in Granada

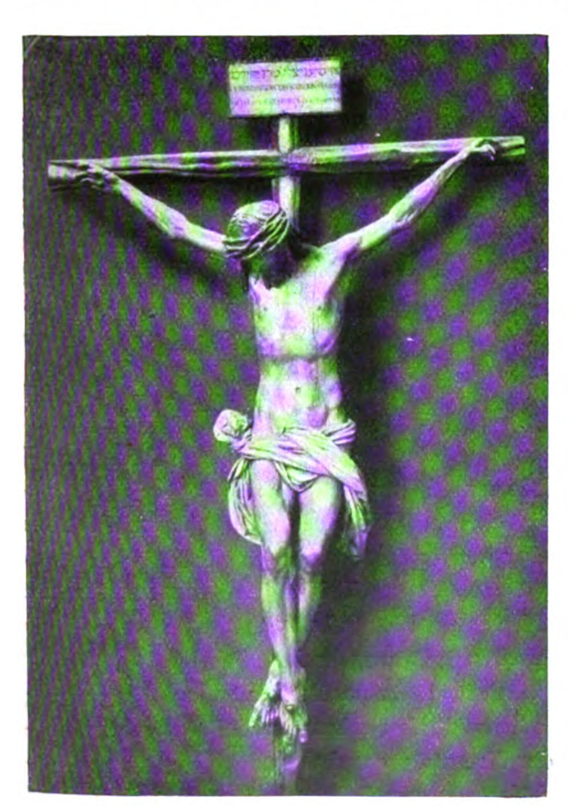
5. **Der Kirchenbau.** Tonangebend für kirchliche Neuerungen waren in ihrem Vaterlande natürlich die Jesuiten. In ihren ersten Gründungen befolgten sie das Schema des römischen Gesù, jedoch mit der Änderung, daß sie über den Seitenkapellen Emporen (auch an der Eingangsseite) herumführten und diese zum Aufenthalt des Konvents bestimmten. Das Schiff war damit ganz den Laien überlassen. Später führten sie noch eine praktische Neuerung durch, einen Umgang zwischen Schiff und Kapellen zur Abhaltung von Prozessionen, wie er schon in der Gotik üblich war. Diesen Typus zeigt die Frauenkirche in Barcelona. Ein ähnliches Beispiel in Deutschland bietet die Dresdner Hofkirche. Für ihre reinen Ordenskirchen wählten die Jesuiten jedoch oft zentrale Kuppelbauten und erreichten damit trotz des geringen Maßstabes meist bedeutende Wirkung, wie etwa in der Ignatiuskirche zu Loyola.



393. Aranjuez, Casa del Labrador

2. Die Bildnerei

1. **Die bemalte Holzplastik.** Beinahe noch rassiger und spanischer als die Architektur entwickelte sich die Bildnerei. Dem übrigen Europa zum Trotz setzte man die altgewohnte veristische Bemalung der meist holzgeschnitzten Plastik fort, und weder Michelangelos Kraftformen, noch Berninis Effektstücke konnten den eifrigen, auf lebenswahre, packende Naturtreue gerichteten Sinn aus seinen Bahnen werfen. Die Bemalung vollendet eben den Schein der Wirklichkeit bis zur letzten Täuschung. Die angesehensten Maler fanden sich dazu bereit. Franz Pacheco rühmte sich, eine matte, natürliche Fleischfarbe erfunden zu haben. Geisterhaft glühende Kristallaugen und Glasperlen als Tränen zu gebrauchen war allgemein üblich; vor solchen gewaltsamen Mitteln pflegen Menschen, die an die kühle Marmor- und Steinplastik gewöhnt sind, in spanischen Kirchen zu erschrecken. Es kommt hinzu, daß der ganzen Barockstimmung entsprechend rührsame, leidvolle, selbst krasse Vorwürfe bevorzugt werden, mehr in den Schulen des Nordens, wo auch eine dumpfe, freudlose Farbe mitspricht, als im Süden, wo daneben auch weibliche Anmut und freudigere Farben herrschen. In den Hauptgegenständen sind beide Schulen einig. Das Leiden Jesu, Beweinung, Grablegung, die hl. Familie, sind beliebte Gruppenwerke; dazu gesellen sich lebensgroße Einzelgestalten, nackte geschundene Heilige, Sebastian, Hieronymus, der Schmerzensmann und die schwärmerisch andächtigen Mönche und Nonnen, wie Franz, Bruno, Ignatius. Stark bevorzugt und von allen Meistern oft vielmals wiederholt ist jedoch La Concepción, d. h. die Jungfrau Maria im Zustand der Empfängnis auf Engeln und Wolken über dem Halbmond schwebend, in demütiger Ergebung die Augen senkend oder aufschlagend, wie sie auch Murillo so oft gemalt hat. Hinzu kommen große Altarwerke, auf denen sich auch das





394. Montañez, Der Gekreuzigte. Sevilla



395. Montañez, Der hl. Bruno. Sevilla, Museum



396. Pedro de Mena, Der hl. Franz
Toledo, Domschatz



397. Pedro Roldan, Schmerzensmann
Sevilla, Caridad

erzählende Relief entfaltet. Für weltliche Stoffe, nackte Mythologien und Allegorien, war in diesem frommen Betriebe kein Raum.

2. **Die Schulen.** Die Arbeit ist wesentlich an die beiden Städte Sevilla und Valladolid gebunden, später tritt Murcia hinzu. Der Führer und Meister der nördlichen Schule (Valladolid) ist Gregorio Hernandes († 1636), der sich aus dem Pathos Verruguetes schnell zu schlichter, reiner Natur und tiefer Innerlichkeit zurückfand. Seine Hauptwerke sind in den Kirchen und im Museum zu Valladolid, von wo die Schüler zum Teil nach Madrid übersiedelten. Das Haupt der Südschule (Sevilla), Juan Martinez Montañez († 1649), war ungemein fruchtbar sowohl in Altarwerken wie in gefühlvollen und ergreifenden Einzelstatuen. Er hat besonders die berühmte andalusische Frauenschönheit als Immaculata mit dem Nimbus göttlicher Hoheit gekrönt (als schönste gilt die der Kathedrale), aber er hat auch tiefrührende Schmerztypen wie den Gekreuzigten (Abb. 394) und den Kreuzträger und tiefandächtige Mönche (Abbildung 395) geschaffen. Die zahlreichen Schüler wie sein Sohn Alonso, Pedro Roldan (Abb. 397) und der schon als Baumeister genannte Alonso Cano, sowie dessen Schüler

Pedro de Mena kommen dem Meister oft zum Verwechseln nahe, ihre Versuche, den empfindsamen Grundton zierlicher, bewegter oder schreckhafter fortzubilden, sind nicht immer glücklich (Abb. 396). Einer der letzten Schüler Canos, José de Mora, hält die Schulsprache noch bis tief ins 18. Jahrhundert hinein wach und greift nur vereinzelt zu ekstatischen Ausdrücken und erregten Gewandmassen. — Lebendiger zeigte sich aber eine Abzweigung der Schule unter Franzisco Zarcillo y Alcaraz (1707-81) in Murcia, die den Südosten des Landes versorgte. Auch sie bewahrt sich eine schlichte und treue Natursprache, wenn auch im ganzen die Haltung bewegter und der Ausdruck dringlicher, sprechender wird. Alcaraz' Hauptwerk sind bemalte Leidensgruppen in der Eremitá zu Murcia.



398. Francisco de Herrera d. Ä., Der heilige Hermengild
Sevilla, Museum

Daß auch nebenher die Steinplastik im Bauschmuck eine reiche Tätigkeit entfaltete, ist bei dem ungeheueren Verbrauch des Churriguerismus an Bildnereien aller Art selbstverständlich, und Meister wie Narciso Thomé, Pedro Ribera u. a. sind zur Hälfte immer Bildhauer gewesen. Aber etwas Eigenes haben sie weder darin, noch im Gartenschmuck oder im Grabmal erreicht; der steigende Ruhm innerhalb der alle Sonderkunst aufzehrenden barocken Strömung bleibt der bemalten Holzbildnerei.

3. Die Malerei

Drei Faktoren bestimmten den Gang der spanischen Malerei: die Kirche, der Hof und die Nationalität. Die Spanische Kirche machte nicht allein von dem Dienste der Kunst eifrigsten Gebrauch, sondern übte auch nach ihrer besonderen Entwicklung auf die Gedankenkreise und die Empfindungsweise der Künstler einen mächtigen Einfluß. Die Richtung auf das schwärmerisch Verzückte und Asketische geht auf sie zurück; sie war es auch, welche die legendarischen Schilderungen nachdrücklich empfahl. Die Bibel tritt in der spanischen Malerei gegen die Heiligenlegende ganz entschieden zurück. Dem Hofe dankt die Porträtmalerei ihre bevorzugte Stellung. Die nationale Natur endlich gab als Patengeschenk den Künstlern den Sinn für durchdringende Wahrheit und die stolze Selbstgenügsamkeit, welche die Heimat der Welt gleichsetzt, in jener ganz unbefangen die Typen auch für heroische und religiöse Gestalten findet. Die starke, wenn



399. Greco, Heilige Familie mit der Glasschale



400. Greco, Der hl. Martin. Bukarest

auch häufig verdeckte Glut der Empfindung und eine gewisse Urwüchsigkeit des Auftretens bleibt der spanischen Malerei eigentümlich.

1. **Übergangsbewegung.** Es ist die Schule von Sevilla, welche zuerst aus der gebundenen Manier herausstrebt und eigenartige Meister hervorbringt. So vor allen Juan de la Roelas (1558 oder 1560—1625). Er war ausschließlich Heiligenmaler. Er gab zuerst der besonderen spanischen Madonna, der Immaculata, den rechten Ausdruck, prägte in seiner Schlacht bei Clavijo, in welcher der hl. Jacob gegen das Maurenheer losstürmt (Kathedrale von Sevilla), die ältere Kreuzzugsstimmung aus und führt uns in dem Tode des hl. Isidor (St. Isidoro in Sevilla) in lebendigster Weise in die Mönchsgesellschaft ein. Dabei besitzt er einen im Helldunkel schon hoch entwickelten Farbensinn. Noch entschiedener auf neuen Wegen wandelte Francisco de Herrera d. Ä. (1576—1656); Abb. 398), nur daß er in späteren Werken — er ist auch Freskomaler gewesen — sich in eine bis zur Verwilderung gewaltsame Formensprache verlor. Außerhalb Spaniens ist er eigentlich nur durch ein größeres Werk, den hl. Basilius im Louvre vertreten. Die feurige Begeisterung des Kirchenvaters im scharfen Gegensatze zu den finsteren Mönchen, welche ihn umgeben, übt eine bedeutende Wirkung. Francisco Pacheco (1571—1654) ist wesentlich durch seine literarische Tätigkeit (»Kunst der Malerei«) und dann als (zweiter) Lehrer und Schwiegervater des Velazquez der Nachwelt im Gedächtnisse geblieben.

2. **Greco.** In Toledo gewann ein seltsamer Fremdling, der Grieche Domeniko Theotokopuli (um 1548—1614) eine überragende Stellung. Von seiner Heimat Kreta war er frühzeitig nach Venedig gelangt, wo er sich als Schüler Tizians, als Genosse Veroneses und Tintorettos den breiten Vortrag, die lockere Komposition, die laute Farbigkeit, die flackernde, tanzende Belichtung aneignete, die dann gesteigert und übertrieben seine Malweise äußerlich kennzeichnen. In Parma studierte er Correggios Helldunkel und rang in Rom mit den übrigen Manieristen um die erste Palme, die sein Ehrgeiz verlangte. Aber erst in Toledo fand er die Lebensluft, die



401. Greco, Begräbnis des Grafen Orgaz. Mitte. Toledo. S. Tomé

seinem Inneren zusagte. Hier unter den stolzen, verschlossenen Caballeros, den schlanken, blumenhaften Frauen, den fanatischen Mönchen und verzückten Schwärmern, im wilden, leuchtenden Glanz der dortigen Kirchen wandelt sich seine Formen- und Gedankenwelt zur äußersten Manier (Abb. 399 u. 400). Nur in der Dämmerstimmung der Dome, in einer Umgebung von Gold, Jaspis, schwarzem Marmor, Weihrauch, Kerzenlicht und rollenden Gebetssalven wird man die höhere Wahrheit seiner verzerrten, wabernden, gespensterhaften Figuren, seiner brennenden Farben, seiner grellen Lichter verstehen. Gleich seine ersten Bilder, die Himmelfahrt Mariä in S. Domingo und die Entkleidung des Herrn (el Espolio 1579) für die Kathedrale, machten den tiefsten Eindruck. Toledo erkannte seinen Propheten. Es folgten Aufträge zur Ausschmückung ganzer Kirchen und sie hielten an bis an sein Ende. Ergreifend ist sein Begräbnis des Grafen Orgaz in S. Tomé (1584) mit einem Kranz feiner Bildnisse (Abb. 401), darüber eine wilde himmlische Vision. Seit dieser Zeit steigert sich in seinen biblischen und legendären Bildern der geisterhafte Ton, das Überirdische der Erscheinung, die leichenhaften grauen und grünen Schatten, die kecken Farbenakkorde von Zitronengelb, Maigrün, kaltem Blau und branstigem Rot, die von einem Rauchschleier gedämpft, von scharfem, fahlem Licht übergossen werden. Der hl. Mauritius mit Genossen, der wirre, spukhafte »Traum Philipps II.« im Eskorial, Taufe, Kreuzigung und Auferstehung Christi (Abb. 402) im Prado, der Abschied von der Mutter in S. Pablo, die Franzbilder in S. José, die Apostelreihen in der Kathedrale zeigen uns den Phantasten in wilder Überschlagung. In seinen Alterswerken (seit ca. 1604) wie in der Himmelfahrt Mariä von S. Vincente Martir, in der Taufe Christi im Hospital de afuera in Toledo lohen die geisterhaften Figuren wie Fackeln zum Himmel und man fühlt die leidenschaftliche Sehnsucht des Griechen, in wildem Sturm eine völlig neue Ausdrucksweise der Malerei zu erschließen; der großartige Schwung des Ganzen, hinreißende Effekte im einzelnen, neuartige Farben- und Licht-



402. Greco, Auferstehung Christi. Toledo. S. Domingo



403. Velázquez, Don Juan d'Austria. Madrid

wunder werden mit Recht bestaunt. Seine Bildnisse, Mönche, Prälaten und Granden, sind nicht minder eigenartig, streng und kalt, seelisch verschlossen und herzlos (Tafel XIV). Grecos Arbeitsdrang war so stürmisch, daß er sich auch als Plastiker betätigte; bei seinem Tod hinterließ er 117 unverkaufte Bilder. Seine ungewöhnliche Bildung machte sein Haus zum geistigen Mittelpunkt der vornehmen Kreise und sein Tod wurde als ein großer Verlust beklagt. Fraglos wirkte er auf seine Zeitgenossen durch die restlose Einfühlung in die verzückte spanische Frömmigkeit. In unseren Tagen hat er nach langer Vergessenheit eine Art Auferstehung erlebt als Vorläufer des Impressionismus, als erster der reinen Lichtmaler. Hierin berührt er sich mit dem größten Genie des spanischen Barock, mit Velazquez, der sonst, in der Naturauffassung und Gedankenwelt, sein völliger Widerpart ist.

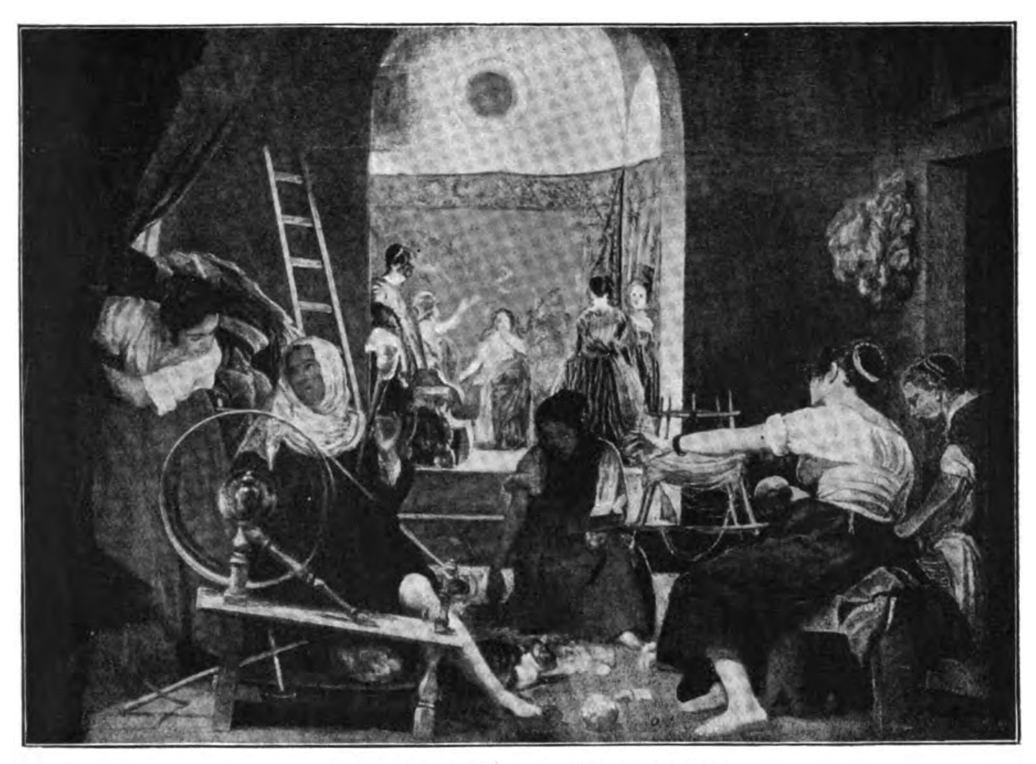
3. **Velazquez.** Die künstlerische Erziehung des Diego de Silva y Velazquez (1599—1660) bietet zu der des Rubens eine Parallele. Wie dieser von zwei ganz verschieden gearteten Malern, von van Noort und Otto van Veen, unterrichtet wurde, so traten als Lehrer des spanischen Meisters nacheinander Herrera und Pacheco auf. Er ist vielleicht eben deshalb weder der Schüler des einen noch des anderen geworden. In seinen frühesten Arbeiten, solange er in Sevilla weilte, erscheint Velazquez an kein Stoffgebiet gebunden. Er malte, wie es hier seit einiger Zeit schon üblich war, sog. Bodegoncillos, Buden- oder Küchenstücke, Szenen und Figuren aus dem Volksleben, in welchen Hausgerät und Eßwaren mit besonderer Liebe wiedergegeben werden. Das berühmteste Beispiel dieser Gattung ist der Wasserträger (Apsleyhouse, London). Ein Wasserverkäufer (Aguador), die Hand auf den großen Krug gestützt, reicht einem Knaben das gefüllte Glas; ein älterer Mann, zwischen den Hauptfiguren sichtbar, hat bereits das Trinkgefäß an den Mund gesetzt. Schon in diesen Jugendwerken kommt der besondere Vorzug von Velazquez, das untrügliche Auge für die Einzelformen der Natur, zu voller Geltung. Diese Kraft bezeugte er allezeit; aber erst allmählich gelang ihm die souveräne Herrschaft über das Licht.

Durch seine Berufung nach Madrid an den Hof Philipps IV. 1623 wurde er vornehmlich auf das Porträt gedrängt. Als Bildnismaler entfaltete er seine ganze künstlerische Größe und stellte sich den ersten Meistern Italiens und der Niederlande ebenbürtig zur Seite. Und doch wurde er nicht durch die natürlichen Reize seiner Modelle unterstützt. Der Mehrzahl nach sind die von ihm gemalten Personen nicht sehr anziehend, manche sogar, wie die königlichen Spaßmacher und Zwerge, welche der Hofgesellschaft zum Zeitvertreibe dienten, geradezu häßlich. Nur seiner scharfen Zeichnung, seiner lebendigen Auffassung, seinem nicht bestechenden, aber überaus wirkungsvollen, der Natur staunenswert nahe kommendem Kolorit gelang es, diese Schwierigkeit zu bemeistern. Die Königsfamilie bis zu den jüngsten Infanten und Infantinnen (Tafel XV), aber auch die Zwerge und Narren des Hofes (Abb. 403), wurden von Velazquez porträtiert. Unter den übrigen Bildnissen sind Papst Innocenz X., den er während seines zweiten Aufenthaltes in Italien 1649 malte (in der Galerie Doria in Rom), der Herzog von Olivarez, der Kardinal Borgia in der Städelschen Galerie in Frankfurt, die »Dame mit dem Fächer«



INFANTIN MARGARITA. VON DIEGO VELASQUEZ

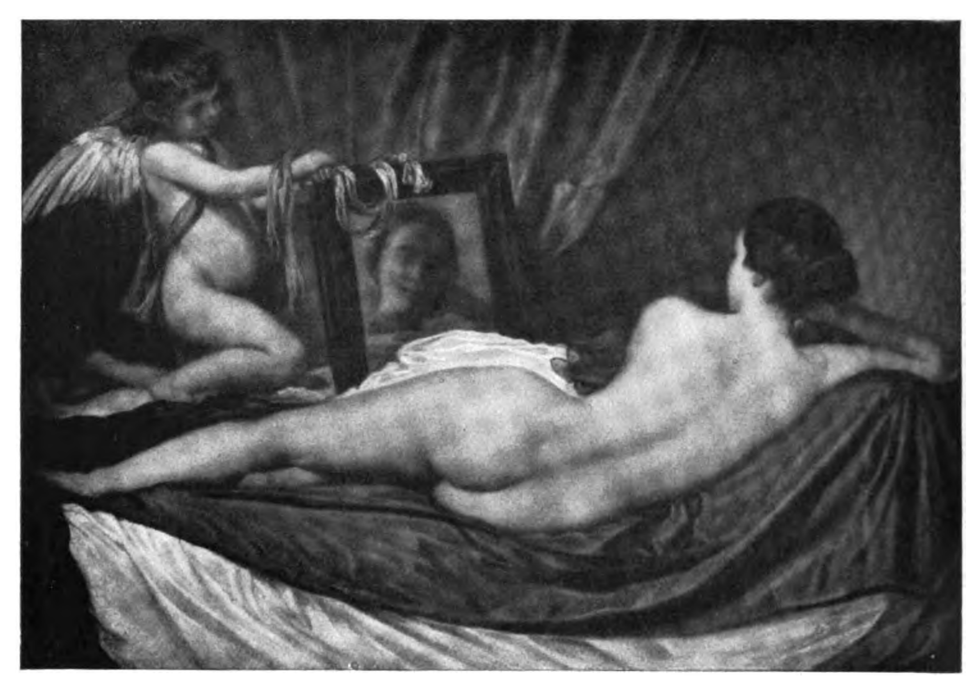
Madrid, Prado



404. Velazquez, Die Spinnerinnen. Madrid

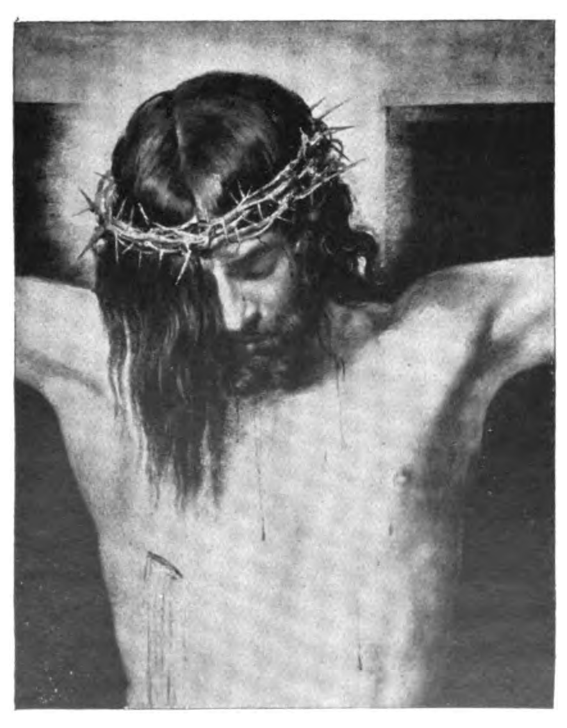


405. Velazquez, Übergabe von Breda. Madrid, Prado

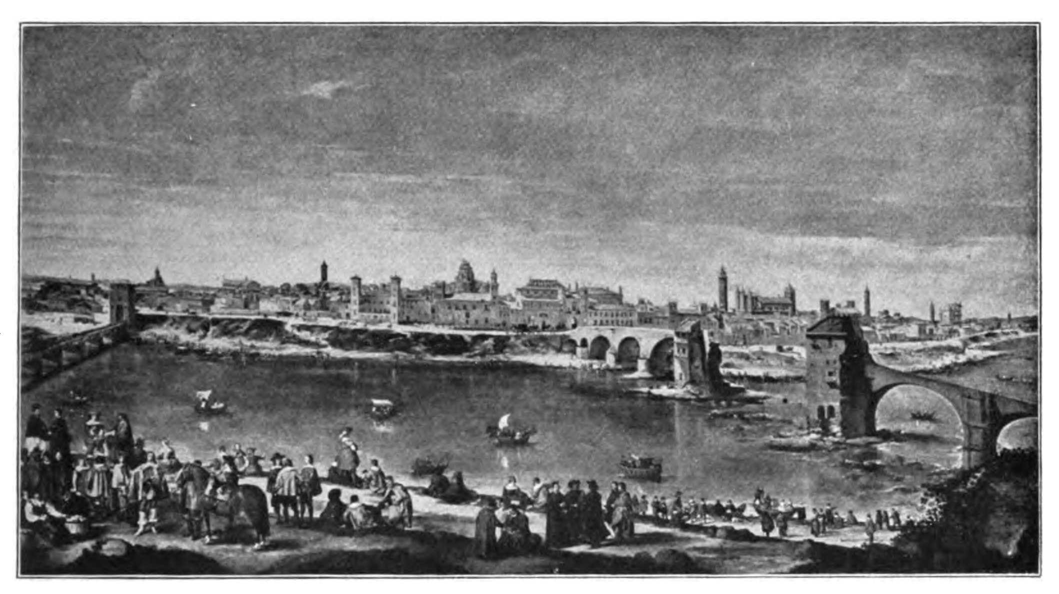


406. Velazquez, Venus. London

(Hertford Gallery, London), in welcher der spanische Schönheitstypus am glänzendsten zur Geltung gelangt, und die als Frau des Künstlers bezeichnete Dame im Museum zu Berlin besonders geschätzt. Die Porträtgruppen bringen noch andere Vorzüge des Meisters, die geistvolle Komposition, die feine Luftperspektive und das Helldunkel, zu vollster Geltung. Die Abtönung der Farben in den vertieften Räumen, in welchen die Figuren angeordnet sind, die Weise, wie das von verschiedenen Seiten einfallende Licht zu malerischer Wirkung ausgenutzt wird, zeigen eine Souveränität und Sicherheit, die beispiellos ist. In erster Linie müssen unter den Porträtgruppen die sog. »Ehrenfräulein« (las meninas) im Prado zu Madrid genannt werden. Im Vordergrunde eines großen und tiefen Gemaches sehen wir Velazquez an der Staffelei stehen. Er schaut auf die Gruppe zu seiner Linken, auf die kleine Infantin Maria Margarita, welcher ein Edelfräulein ein Glas Wasser präsentiert. Rechts von dieser Gruppe sind zwei Zwerge mit einem großen Hunde dargestellt, mehr in der Tiefe erblicken wir eine Hofdame und ganz im Hintergrunde einen Kavalier, welcher eben die Tür geöffnet hat. Die »Ehren-



407. Velazquez, Cruzifixus. Detail Madrid



408. Velazquez und Mazo, Ansicht von Saragossa. Madrid, Prado

fräulein« datieren aus dem Jahre 1656. Farbiger und bewegter sind die gleichfalls im Museum zu Madrid aufgestellten »Spinnerinnen« (Abb. 404). Im vorderen dämmerigen Raume sind fünf Frauen aus dem Volke bei der Arbeit, spinnen und haspeln die Wolle. Durch eine große Tür blickt man in ein zweites, von der Sonne beleuchtetes Gemach, in welchem ein farbiger Teppich von mehreren Damen bewundert wird. Während nun dieses Gemälde in das gedämpfte Helldunkel innerer Räume führt, zeigt das unter dem Namen »Die Lanzen« bekannte frühere Bild, welches die Übergabe des Schlüssels der Stadt Breda an den spanischen Feldherrn Spinola darstellt (Abb. 405), die volle, klare Tagesbeleuchtung. Um die Hauptperson haben sich rechts spanische Lanzenträger (daher der Name des Bildes) und links holländische Soldaten versammelt, in welchen die mannigfachsten Charaktertypen Ausdruck finden.

Trotz seiner zweimaligen Reise nach Italien blieb Velazquez in Anschauungen und Formensinn doch ganz und gar Spanier. Dies beweisen am besten seine der antiken Welt entlehnten Bilder. Den griechischen Göttern streift er alles Ideale ab und versetzt sie auf den Boden seiner Heimat. Er nimmt damit an einer Reaktion teil, welche damals in vielen Ländern die übermäßige Verehrung der antiken Götter ablöste. Shakespeare dichtet seinen Troilus und Cressida, der sich nicht gegen Homer, sondern dessen Verballhornisierung wendet; Caravaggio und Rembrandt



409. A. Cano, hl. Agnes. Berlin



410. Murillo, Das Quellwunder (Der Durst). (Ausschnitt.) Sevilla. Caridad

entzaubern den Götterhimmel in ihrer Weise. So läßt auch Velazquez Apoll in die Schmiede des Vulkan treten, in die Rauch- und Kohlenesse, um dem in seiner schweren Arbeit innehaltenden Meister von der Eskapade der Gattin zu berichten: höchstens interessiert hören die Knechte vom Seitensprung der Frau Meisterin. Das ist das Gegenbild zu Homers köstlicher Schilderung vom Gelächter der ewigen Götter, von Mantegnas und Peruginos Liebesszenen. Ähnlich derb, bäuerisch und derbsinnlich geht es beim Bacchus in Madrid zu (alte Kopie in Neapel). Das letztere Bild ist unter dem passenderen Namen: los borrachos, die Trinker, bekannt. Eine lustige Bauerngesellschaft hat sich unter dem Vorsitze eines halbnackten, prächtigen Burschen zu einem Wettkampf im Trinken zusammengefunden. Der Sieger wird unter lautem Beifall der Genossen mit einem Efeukranze gekrönt. Feierlicher wirkt seine Venus (heute in London, Abb. 406), die liegende Ignuda von der Rückseite, mit dem von Amor gehaltenen Spiegel. Sie bildet das Zwischenglied zwischen Giorgione und Goya. Die alte mystisch-religiöse Auffassung der Venezianer ist verlassen; aber ebenso fern ist auch der Boudoircharakter des Rokoko. — Natürlich fehlten auch die religiösen Tafeln nicht. Die Krönung der Jungfrau und der Cruzifixus (Abb. 407, beide in Madrid) bieten die tiefste, herzbewegliche Feierlichkeit. Man hat Hunderte von Kreuzigungsbildern gesehen und wird doch das von dem herabfallenden Haarschopf halb verdeckte Antlitz dieses Dulders nie vergessen.

Der Kreis der Werke des Velazquez umfaßt auch Jagdstücke und Landschaften. Er erinnert dadurch an die Niederländer, welchen er sich auch bei aller Eigentümlichkeit seiner Begabung und trotz der Verschiedenheit seiner Umgebung in der naturalistischen Auffassung und in der vorwiegenden Betonung des Kolorits nähert. Auf moderne Künstler hat kein alter Meister einen so großen Einfluß geübt wie Velazquez. Seine malerischen Vorzüge wurzeln, wenn sie sich auch auf den hispanischen Volkscharakter stützen, zu sehr in seiner individuellen Natur, als daß sie sich hätten vererben können. Der Künstler, der als sein Schüler gilt, sein früherer Haussklave Juan de Pareja, zeigt in seinem berühmtesten Bilde (Madrid), der Berufung des Apostels Matthäus, einen frischen Realismus, eine kräftige Farbe; daß er aber Velazquez heimlich die Malweise abgesehen habe, davon legt das Werk kein Zeugnis ab. Weit eher dürfte des Meisters



411. Murillo, Ruhe auf der Flucht. Petersburg

Schwiegersohn Juan Bautista Martinez del Mazo (um 1612—67) als glücklicher Nachahmer des Velazquez bezeichnet werden. Sein gesichertes Hauptwerk ist die prächtige Ansicht von Saragossa (im Prado-Museum) mit Figuren von der Hand des Velazquez (Abb. 408). Er malte in dessen Atelier, verwandte dieselben Materiale und Modelle, lebte in derselben künstlerischen Atmosphäre, und so ist es kein Wunder, daß seine Werke, wie »Die Familie des Malers« in der Wiener Galerie und viele andere sonst bisher unter des Velazquez' Namen gegangen sind. Freilich konnte er des Meisters Stil nur in Äußerlichkeiten erreichen.

In dem anderen Hauptmeister der Sevillaner Schule, Francisco Zurbaran (1598—1662), kommt vor allem die herbe Strenge der religiösen Anschauung zum Ausdruck. Sein Hauptwerk ist die Verherrlichung des hl. Thomas von Aquino im Provinzialmuseum in Sevilla. Der an das Mönchische streifenden Gemütsweise entspricht bei allem äußeren Realismus die schwärmerische Andacht in seinen Gestalten und das sich leicht in das Düstere wandelnde Helldunkel in seinem Kolorit. Seine Bilder des Thomas von Aquino in Berlin und Dresden imponieren durch die Strenge und Monumentalität des Vortrags, durch den Verzicht auf alles Gefällige, durch die sakrale Weihe der Gesamtstimmung. Bedeutendes leistet er auch in stehenden Einzelfiguren (Genua, Straßburg). Von milderen Empfindungen getragen, in den Formen weicher erscheinen die Gemälde des schon erwähnten Alonso Cano (1601—67), wie seine Madonnenbilder (Kathedrale von Malaga, Pradogalerie) und Heiligenbilder zeigen (Abb. 409). Sein Johannes auf Patmos, sein Engel mit dem Leichnam Christi lassen freilich schon auf eine Ermüdung der nationalen Phantasie schließen. Sie nähern sich der im 17. Jahrhundert durchschnittlich beliebten lyrischen Auffassung, ohne eine feste Individualität zu verraten. Auch das Berliner Bild, die hl. Agnes, ist eine gute Probe für den weicheren, weiblicheren Charakter seiner Malerei.

4. **Murillo.** Die größte Popularität genießt unter allen spanischen Malern der Meister der Schule von Sevilla, Bartolomé Estéban Murillo (1618—82). In Deutschland ist er namentlich durch die in der Pinakothek zu München befindlichen Sevillaner Straßenknaben in

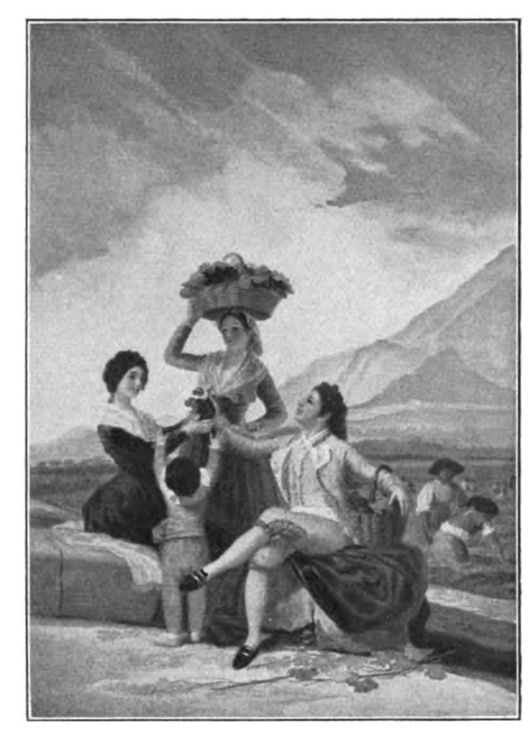


412. Murillo, Der heil. Antonius mit dem Christkinde. Berlin

weiteren Kreisen beliebt. Doch sind solche Straßenszenen von ihm nur selten und hauptsächlich nur in seiner früheren Zeit gemalt worden. Das Hauptfeld seiner Tätigkeit bildete die religiöse Kunst. Auch in dieser, und das sind gerade seine besten Schöpfungen, hat er die naturalistische Grundlage nicht aufgegeben, sondern einen frischen Volkston angeschlagen. So in mehreren heiligen Familien, welche durch einen kleinbürgerlichen gemütlichen Zug an vlämische Darstellungen erinnern (Abb 411), in der »Engelsküche« im Louvre (an Stelle des in Verzückung schwebenden Klosterkoches vollführen Engel die Küchenarbeit) oder in seinem »Traum«, dem Schneewunder von Sa. Maria Maggiore, das ja auch Grünewald und Masaccio gemalt haben, ja selbst in seinen großen religiös-historischen Bildern. Das Wunder Mosis, welcher Wasser aus dem Felsen schlägt (Caridad in Sevilla), übt die größte künstlerische Wirkung durch die lebendige Schilderung der dürstenden Menschen und Tiere, welche sich herandrängen, um endlich Labsal zu empfangen (Abb. 410). Ähnlich überrascht in dem Bilde des Almosen spendenden hl. Diego (Akademie S. Fernando in Madrid) die scharfe Charakteristik der Bettler und Krüppel, welche den Heiligen umgeben. Bis zur Wiedergabe des abstoßend Häßlichen wagt sich Murillos unbefangener naturalistischer Sinn in der hl. Elisabeth, welche einem grindigen Knaben die Kopfgeschwüre abwäscht (Akademie S. Fernando in Madrid). Leuchtend wirkt in beiden Bildern das Kolorit, der fein abgewogene Gegensatz des kühlen Silbertones, in welchem die Heiligen und ihre nächste Umgebung gehalten sind, zu der warm kräftigen Beleuchtung der Volksgruppen. Aber auch dem anderen Elemente der nationalen Phantasie, der leidenschaftlich sinnlichen Erregung in religiösem Dienste, der auf das höchste gesteigerten Empfindung angesichts kirchlicher Mysterien, wird Murillo wie kein anderer Meister gerecht. Diese Richtung vertreten zahlreiche Schilderungen von Visionen und ekstatischen Zuständen wie: der hl. Franziskus, welcher den Gekreuzigten zärtlich in seine Arme nimmt, und die »Vision des hl. Antonius« (dem auf den Knieen liegenden Heiligen erscheint das von Engelscharen umgebene Christkind) in der Kathedrale zu Sevilla, der hl. Antonius mit dem Christuskinde in Berlin (Abb. 412).



413. Goya, Doña Antonia Zarate. Madrid



414. Goya, Die Weinlese. Teppichkarton. Madrid

Die verklärte Schönheit der Himmelsbraut gibt er in den sog. Konzeptionen. Sie versinnlichen das Dogma der unbefleckten Empfängnis Marias und stellen die Madonna dar, wie sie vom Engelreigen umgeben, in seliger Verzückung zum Himmel emporschwebt. In den besseren Exemplaren der häufig gemalten Konzeptionen (Museum zu Madrid, Eremitage in Petersburg, Louvre) übt die Auflösung der festen Umrisse, die bei aller Leuchtkraft zarte Färbung, die an das leise Zittern des Tones anklingt, eine mächtige Wirkung aus. Zu Lieblingen der Welt sind seine anmutigen Engel und heiligen Kinder geworden, in deren naivem Spiele sich frommes, sinnvolles Tun offenbart (Tafel XVI).

Murillos Leben verlief überaus einfach. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Madrid, wo er Velazquez und die großen Niederländer und Italiener studierte, wirkte er unermüdlich in Sevilla, eine große Fruchtbarkeit entfaltend, die ihn besonders in der letzten Zeit zuweilen zu flüchtiger Arbeit verleitete.

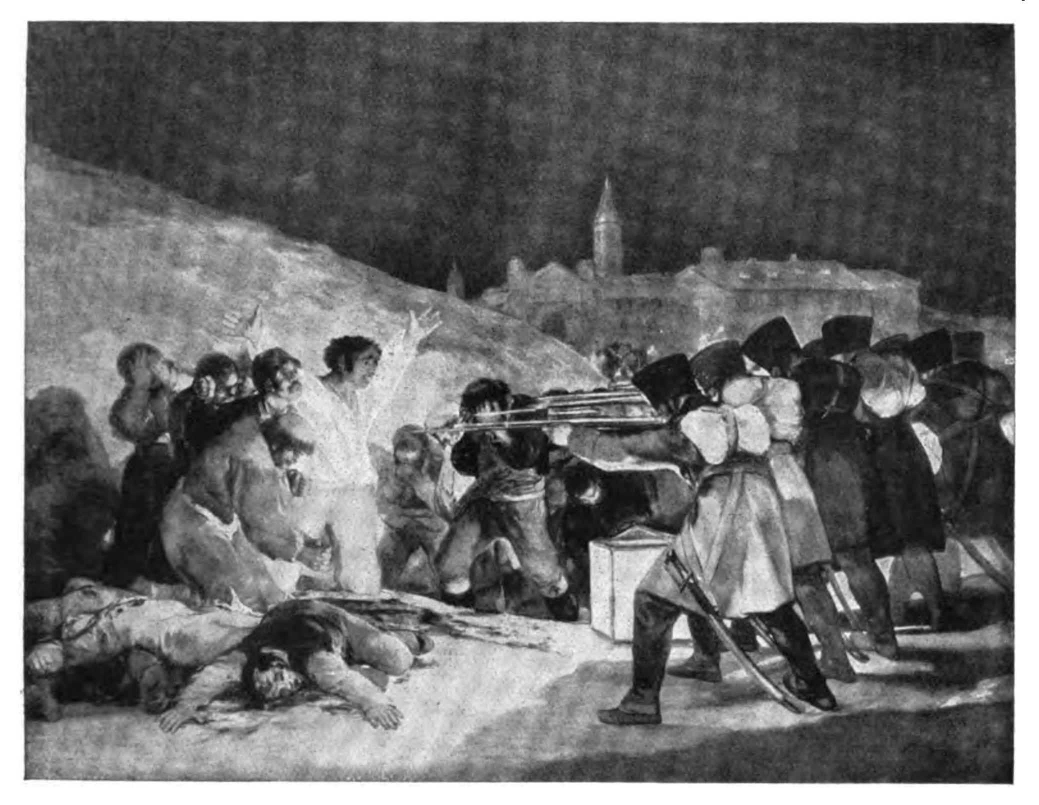
5. **Goya.** Francisco Goya (1746—1828), der nach langem Schlaf die spanische Malerei wieder aufweckte, ist eine Erscheinung voller Gegensätze und Überraschungen. Von Natur eigenwillig, leidenschaftlich starrsinnig, ein andalusischer Bauer, mußte er sich zur Feinarbeit des Malers, zur technischen Vollendung eines Werkes förmlich zwingen. Von Beruf und Stellung Kirchen- und Hofmaler, ist er innerlich Spötter, Skeptiker und ein radikaler Volksmann; nach Erziehung und Bildung ein letzter Sohn des Rokoko, sieht er die alte Kultur in den Zeitstürmen untergehen und hilft selbst am stärksten bei der Zerstörung der alten Kunstwerte: im Herzen gepackt und überwältigt von den Gegenständen, den Ereignissen der immer düsterer werdenden Gegenwart und den wachsenden Grausamkeiten seiner Phantasie wird er vom künstlerischen Genius gereizt, auch in der Form und der malerischen Erscheinung ein Höchstes zu leisten und seiner Zeit weit voraus ein Neuland zu betreten, in dem ihn nach einem Menschenalter der Vergessenheit die französischen Impressionisten wieder entdeckten und als Bahnbrecher begrüßten. So ist er der



415. Goya, Die Inquisition. Madrid, Akademie

einzige geblieben, der über den großen Bruch hinüber den Weg fand und die beiden Jahrhunderte verbindet, »der letzte der alten und der erste der modernen Meister«. Sein Werk ist in einem Leben, das an Länge und Rastlosigkeit dem Goethes gleichkommt, sehr groß und sehr ungleich. Es gibt Sachen, die roh und barbarisch, »fast unappetitlich« hingefegt sind, andere von lustloser Gleichgültigkeit, vieles aber ist von erstaunlicher, schöner und reiner Wirkung.

Er selbst nennt Rembrandt und Velazquez als seine eigentlichen Lehrer. Von Rembrandts Bildern hat er kaum etwas gesehen, nur seine graphischen Arbeiten und Zeichnungen. Von Velazquez hat er den Blick fürs nüchterne Leben, für Tonwerte der Farben, für die Lichteindrücke. Er hat aber bei diesem Bekenntnis verschwiegen, daß er in seiner Jugend mit Mengs und Tiepolo in Madrid zusammen arbeitete. Und gerade dem alten Tiepolo verdankt er die Palette von hellen, frohen, oft schmetternden Farben, die er bald noch zu steigern und zu kontrastieren lernte. Mengs, der damals die königliche Teppichfabrik neu organisierte, vermittelte seine ersten Aufträge, die seiner eigensten Begabung entsprachen. Denn lassen wir seine Kirchenfresken (seit 1771) beiseite, so fesseln die 45 Kartons für Teppichwebereien nicht nur gegenständlich und malerisch, sondern auch entwicklungsgeschichtlich. Inhaltlich sind sie noch reines Rokoko, von einem Spanier gesehen, Spiel, Tanz, Flirt, Spaziergänger, Serenaden, ländliche Arbeit (Abb. 414), galante Herren, übermütige Mädchen, Wäscherinnen, Stierkämpfer, Handels- und Bettelvolk. Die Farbe ist so dreisthell, freudig jubelnd wie bisher weder bei den Franzosen noch bei den Venezianern, man möchte sagen bäurisch froh, wenn nicht ihre Lebhaftigkeit durch erstaunliche Mittel auf himmlische Heiterkeit gestimmt wäre. Die Entwicklung des Meisters wurde durch die Wirkung der ausgeführten Stücke mehr und mehr aufs Flächige, Breite und malerisch Wirksame hingedrängt. Dies spürt man gleich an den Tafelbildern dieser ersten



416. Goya. Erschießung Aufständiger. Madrid

Zeit, die ähnliche heitere Gegenstände, Volksfeste (Tafel XVII), wie die köstliche Romeria di San Isidoro, tolles Karnevalstreiben wie das »Begräbnis der Sardine«, Prozessionen, Picknicks u. dgl. behandeln. Daneben tauchen aber auch bereits die ernsten und spukhaften Vorwürfe auf, der Blockberg, der Geisterspuk, der Hexensabbat, die Prozession der Geißler, das Narrenhaus.

Seit 1788, dem Regierungsantritt des stumpfsinnigen Karl IV. und der lasterhaften Luise von Parma, nimmt Goyas Malerei die entschiedene Wendung zum Satirischen. Die Hofbilder dieses Paares sind mit Spott und Haß getränkt; man kann sich keine grausamere Verhöhnung des Königtums als das hexenhafte Bild »Luise mit ihrer Hofdame« denken. Auch die Stierkämpfe, die Irrenhaus- und Folterszenen (Abb. 415) werden ihm zu Dokumenten der Massensuggestion, Pestkranke im Gewölbe, Banditen in der Höhle schließen sich an. Seine ganze Seele wurde durch die Kriegsgreuel von 1808 bewegt. Er sieht als Schlachtenbummler nicht die Helden und Siege, sondern die Schrecken, die Opfer, die hilflose Verzweiflung, das Treiben hinter der Schlachtlinie. Die großen Gemälde wie die Erschießung Aufständischer im Morgengrauen (Abb. 416), die Pulverbereitung im Walde und die radierte Folge »Desastros de la guerra« sind blutige Anklagen an die Menschheit. Versöhnlicher klingen einige der alten, heiteren Töne fort, wofür die frische kecke Wasserverkäuferin, der Scherenschleifer, die Majas auf dem Balkon und die beiden Majas auf dem Polster, die nackte und die bekleidete, genannt seien. Als nun 1815 mit Ferdinand VII. die finsterste Reaktion in Spanien wiederkehrte und die Verfolgungen und Inquisitionen sich ganz mittelalterlich austobten, da trieb es (1822) den alten Meister aus seinem Vaterlande nach Bordeaux, wo er 1828 starb. Für seine durch Taubheit noch verdüsterte Stimmung sind die späten Wandbilder aus seinem Landhaus bezeichnend, »Höllen- und Hexenspuk, sinnbildliche Menschenfresserei und wüste Mordgier«.

Die Bildnisse Goyas haben immer etwas Besonderes. Strenge spanische Haltung, gespreizte Fußstellung auf hohen Stöckelschuhen, das Gesicht meist gradaus, ist den älteren ganzen Figuren eigen; die Damen sind blaß, blutleer, in lockeren Haaren, duftigen Musselinen und Spitzen (Abb. 413). Ein kräftiger Farbendrücker auf Haarschleifen, Gürteln, Bändern macht das Ganze fertig. In den neunziger Jahren wird seine Auffassung wirklicher, die Stoffbehandlung täuschender, die Luft umher weicher. Die Familie des Herzogs von Osuna, seine Freundin, die Herzogin von Alba, der Jesuit Llorente, die schöne Buchhändlersfrau sind derartige Meisterwerke. Wo es ihm auf das Geistige im Menschen ankommt, in den Brustbildern, erreicht er fast die bohrende Tiefe Rembrandts (sein Schwager Bayen, der blinde Onkel Paquete, der Husarenoffizier von 1815, Señora Céan Bermudez).

Erst die Radierungen machen sein Bild vollständig. Nach Tiepolos Vorgang begann er mit 83 Blättern von »Einfällen« (Caprichos; Abb. 417), 1794—98. Es sind meist düstere Gesichte von Elend, Eitelkeit, spukhaften Fratzen und Häßlichkeiten, die in blödsinnigen, vertierten alten Weibern gipfeln. Grausiger und wilder, boshafter und höllischer sind diese Betrachtungen in den »Träumen« (Sueños, meist Proverbios genannt, 1815, 21 Blatt) fortgesetzt. Das nationale Festspiel der Stierkämpfe schildert er in der Tauromaquia (1808–15, 53 Blätter), die Schrecken und Leiden des Krieges in den Desastros de la guerra (1810—20, 82 Blatt). In diesen Radierungen bricht Goya durchaus mit der Technik Rembrandts sowohl wie Tiepolos. Der reichliche Gebrauch der Aquatinta führt zur Flächenbehandlung des Grundes, vor dem sich die isolierten Figuren oft in voller Plastik stark abheben. Die Fülle der Einfälle, die Tiefe der Gedanken, die Wucht der Ironie zeigen, wie stark Goya nicht nur an dem Schicksal seines Vaterlandes teilgenommen, sondern als Sohn einer zwiespältigen Epoche des Übergangs die Zerrissenheit des modernen Menschen schon vorausgefühlt hat.



417. Goya, Die Parzen. Aus den Caprichos



418. Levou, Das Institut de France (Akademie) in Paris

C. Frankreich

1. Die Baukunst

Im 17. Jahrhundert stieg Frankreich zur Vormacht Europas empor. Wie das Zeitalter Ludwigs XIV. in der Auffassung der Staatskunst, der Bildung, des Geschmacks, der Dichtung und der Lebensführung langsam die Vorherrschaft der italienischen Kultur ablöste, so klärte sich auch das Barock zu einem französischen Hofstil, der mustergültig für Europa wurde und in seiner Weiterbildung, im 18. Jahrhundert, geradezu als neuer Stil, als Rokoko auftritt. Innerhalb der allgemeingültigen Formeln sind für die Franzosen zwei Merkmale wichtig. Einmal die verstandesmäßige und wissenschaftliche Bewältigung der Aufgaben. Nirgends und niemals ist mehr über Baukunst geschrieben und gestritten worden als in dem Jahrhundert von 1650–1750, und kein Volk hat das italienische Barock kritischer betrachtet und selbständiger aus den echten Quellen der Antike geschöpft als das französische. Zweitens ist die Richtung auf vornehme Bequemlichkeit und Nützlichkeit des Innern entscheidend. War der italienische Palast auf repräsentierende Schaustellung entworfen, so gingen die Franzosen vom Grundsatz der Wohnlichkeit aus und dachten zuerst an eine Reihe von Zimmern, die nach Lage, Größe, Ausstattung und Verbindung dem täglichen Gebrauch dienten. Eine förmliche Wissenschaft bestimmte, was der gute Ton, das verfeinerte Wohlleben, der Personenkultus und das Zeremoniell erforderten. Besonders mustergültig erschien hierin das Hotel der Marquise vom Rambouillet Mitte des 17. Jahrhunderts, wie überhaupt die Ansprüche der Frau, der großen Dame im Hausbau derart stiegen, daß sie dem Herrn als gleichberechtigt galt. Bald war es feste Gewohnheit, die »schöne Etage« so zu teilen, daß die beiderseitigen Fluchten (die große Enfilade) bestimmter Zimmer (Schlafzimmer, Boudoir, Kabinett, Sprechzimmer, Vorzimmer) sich in den gemeinsamen Räumen (Speisesaal, großer Salon) begegneten. Demgemäß haben die französischen Meister ihr Bestes im Innenbau und der Dekoration geleistet. Ja es galt als vornehm, die Schauseiten nach außen so einfach wie möglich zu halten und etwaigen Fassadenprunk nur an der Gartenseite anzuwenden.

Die Franzosen benennen die Epochen nach ihren Herrschern, Stile Louis XIII. (Frühbarock) 1623–43; Louis XIV. (Hochbarock) 1643–1715; Régence (frühes Rokoko) 1715–23 resp. 1735; Louis XV. (volles Rokoko) 1735—70.

1. **Das Frühbarock (Louis XIII.)** 1623—43. Jacques Lemercier (1585—1654), Schüler des Sal. Debrosse, dann in Italien gebildet, Günstling Richelieus und seit 1618 Baumeister des Königs, führte zunächst in Lescots Geist den Ausbau des Louvre weiter (S. 83) und legte den Kern eines neuen Jagdschlosses an, des nachmals so berühmten Versailles (Abb. 420 u.



419. Lemercier, Kirche der Sorbonne in Paris

421, Tafel XVIII). Blieb er hierbei wesentlich noch der Renaissance treu, so bezeichnet seine Kirche der Sorbonne den Übergang zum Barock (Abb. 419). Es ist eine Kreuzkuppelkirche von bester äußerer Wirkung und innerer Straffheit, die Hauptfassade eine Variation von S. Susanna in Rom, wenn auch viel zurückhaltender in den Profilen, die äußere Kuppel stark überhöht und wie nun meist in Holz. — Louis Levau (1612—70) ist mit Lemuet der Schöpfer des neuen flügellosen Schloßtyps, den er am klarsten in Vaux-le-Vicomte bei Melun (1643) verkörperte: in der Mittelachse ein Treppenhaus und ein ovaler Gartensaal, hierin beiderseits zwei Reihen Zimmer, deren Bestimmung und Verbindung geistreich ausgedacht ist. Das Schloß und der Park, die erste Anlage Lenôtres, begeisterten Ludwig XIV. so, daß er sie in Versailles nachzuahmen und zu überbieten suchte. Daneben baute Levau noch zahlreiche Stadtpaläste, an den Tuilerien die beiden Eckpavillons (Marsan und Flora), am Louvre den Schluß der beiden Längs- und den ganzen Ostflügel, wobei er den Vorgängern soweit treu blieb, daß er nur am südlichen Mittelpavillon zur »großen Ordnung« griff. Neu und großartig war der Gedanke, mit dem Collège Mazarin (1660) einen Halbrundplatz zu umfassen, wobei die Mittelachse durch die Kuppelkirche (jetzt Institut de France) betont ist (Abb. 418). Inzwischen hatte der Sonnenkönig eine große Erweiterung von Versailles, doch mit Schonung des alten Jagdhauses, beschlossen. Levau fand sich dazu geschickt, indem er 1661 den Kern zu erweitern und förmlich zu ummanteln begann. Dies zweite Versailles muß, nach alten Ansichten zu urteilen, eine reizende Anlage gewesen sein, locker gruppiert und wieder mit dem doppelten Gesicht, französisch an den Hofseiten, italienisch nach dem Garten, wo zwei Flügel mit »großer Ordnung« einen Balkon einschlossen. Nach Levaus Tod arbeitete sein Schüler Franz Dorbay nach dessen Plänen weiter; aber bald setzte die Erweiterung ins Riesenhafte ein, die den Reiz des Ganzen und vieles Einzelne vernichtete.

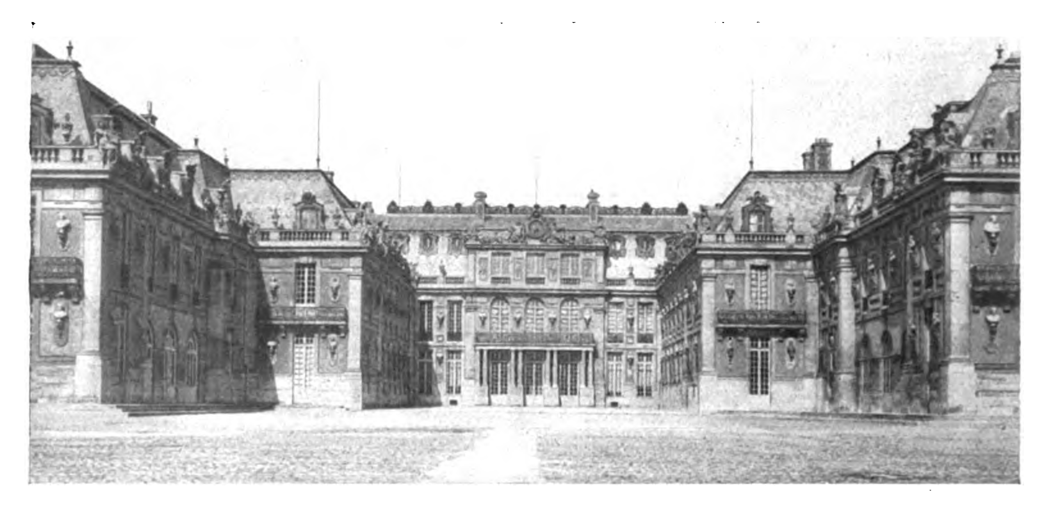
Bedeutender und anziehender als der mehr theoretisch fruchtbare Pierre Lemuet ist dann François Mansart (1598—1666), in welchem noch einmal die reine, einfache Baugesinnung der Renaissance auflebt. Sein weltliches Hauptwerk ist Schloß Maisons-sur-Seine, eine verfeinerte Nachahmung von Vaux-le-Vicomte, im Aufriß ungemein edel, ernst und ganz altfranzösisch in den steilen Dächern und hohen Kaminen. In anderen Schlössern und Stadthäusern wandte er



420. Versailles. Gesamtansicht des Schlosses. Nach einer Radierung von P. Menant

gern das gebrochene Dach mit den Dachfenstern (Mansarden) an, das von ihm seinen Namen hat. Die Abteikirche Val de Grace in Paris begann er 1645, eine sehr geschickte Dreiapsidenanlage mit Kuppel und Langhaus, das Äußere vorzüglich malerisch und volltönend. Aber unhöfischen Sinnes wie er war, verlor er bald die Leitung, und die Vollendung fiel Lemuet zu, der sich unschöne Änderungen erlaubte. In der Schloßkapelle von Frênes findet man die reine Idee Mansarts verkörpert. Ein anmutiges Beispiel des Übergangs aus der bürgerlichen Sphäre ist das Rathaus zu Reims (1627—36), echtestes Louis XIII. mit dünner barocker Beimischung.

2. **Das Hochbarock (Louis XIV.)** 1643—1715. Im Anfang dieser Periode sind die Einströmungen und Ansätze des Romanismus stärker; aber dem hochgespannten Volksbewußtsein gelingt es, sie durch Läuterung zu französieren oder auch abzulehnen. Die theoretischen und wissenschaftlichen Bestrebungen erhielten 1671 durch die Gründung der Bauakademie ihren Mittelpunkt. Für die anfängliche Unruhe der Meinungen ist der Streit um die (östliche) Louvrefassade bezeichnend. Ein Plan Levaus war als veraltet abgelehnt worden. Nach weiteren erfolglosen Versuchen wurde Bernini 1664 aus Rom berufen, der einen mächtigen Aufriß in römischem Sinn lieferte, ohne Glück und Beifall. Nun trat der Arzt und Laie Claude Perault (1613–88) mit einer geschickten Vermittlung auf den Plan (Abb. 422). Er löste die schweren Massen Berninis auf, verzierlichte und belebte das Ganze und fand damit solchen Anklang, daß er auch die lange Südseite um des Einklangs willen mit einer großen Pilasterordnung verkleiden durfte. Es war ein halber Sieg des Romanismus. Er wurde ergänzt und doch auch wieder entwertet durch die Tätigkeit Lebruns. Charles Lebrun (1619—90), zugleich Maler und Bildner, hatte seine Schulung in Italien, vornehmlich durch Pietro von Cortona empfangen und hatte seit 1646 an der Ausstattung der Bauten Levaus und Mansarts Hervorragendes geleistet, als ihn Ludwig XIV. kennen lernte und das seltene Talent in den größten Wirkungskreis stellte, an die Spitze der »Gobelinfabrik«, die aber nach und nach alle Ausstattungskünste vereinigte. Mit ihren Kräften hat Lebrun fieberhaft gearbeitet, die Techniken, Verbindungen und Formeln geschaffen, die alle Folgenden benutzten und all die Prunkräume der königlichen Schlösser hervorzaubert, die Prachtsäle und die Spiegelgalerie in Versailles, die Apollogalerie des Louvre (Abb. 423) u. a., Dinge,



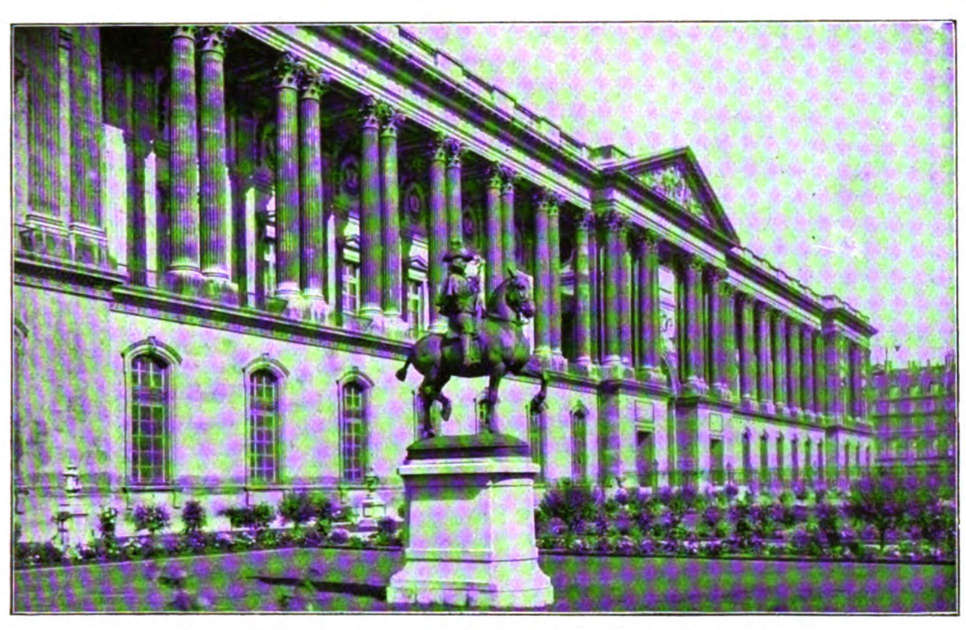
421. Lemercier und Levau, Marmorhof des Schlosses Versailles

die noch heut mit Recht Weltruhm haben. Architekturglieder, Marmor, Stuckrahmen der feinsten und vornehmsten Einzelbildung, Malerei und Plastik, Farbe und Vergoldung sind zu einer vornehmen Gesamtwirkung vereinigt, welche höchste Pracht und Verschwendung, aber keine Herrschaft der Laune oder Formlosigkeit duldet. Es ist ein Barock der Ordnung und Sauberkeit, prunkend und sinnvoll, aber ohne die südliche Saftigkeit.

Die gleiche Richtung, nur etwas strenger und nüchterner, wurde der Akademie durch ihren ersten Leiter François Blondel (1617—86) aufgeprägt, der vorher Artillerist gewesen war und Theoretiker blieb. Seine einzige größere Schöpfung, die Porte St. Denis in Paris, ist eine ganz reine und herbe Vorfrucht des Neuklassizismus. Durch seine Pläne und Lehrbücher wirkte er bestimmend auch auf Deutschland. Die Rolle Levaus und das Amt als oberster Landbaumeister übernahm Jules Hardouin Mansart (1646–1708), ein Großneffe des älteren Mansart, der den reinen Stil seines Onkels mit der Fülle und Pracht Lebruns, die akademische Schulung mit einer überaus fruchtbaren und vielseitigen Gestaltungskraft zu verbinden verstand. Ihm fiel vor allem die zweite Erweiterung von Versailles zu, das Ludwig XIV. nun endgültig als Residenz und Regierungszentrale auszubauen begann, womit er vorbildlich auf ganz Europa und auch auf die großen und kleinen Höfe Deutschlands wirkte (Abb. 424). Die riesigen Seitenflügel, die heutige Gestalt der Gartenfront (Tafel XVIII), die Schloßkapelle, viele der Prachtsäle, die ganze äußere Umrahmung gegen die Stadt und den Park sind sein Werk. Der Bauplatz war zeitweise von 30000 Arbeitern belebt, viele ältere Kunstwerte wurden unbarmherzig vernichtet. Unter den neuen behauptet die Schloßkapelle (1699—1710) den ersten Rang. Als Neuschöpfung im Gebiet der Schloßbaukunst ist das große Trianon (Abb. 425) Mansarts eigenstes Werk. Dies war vorher (1670) in wenig Monaten als duftiges Porzellanhäuschen zum Frühstücken, innen ganz Delfter Farbenstimmung, hervorgezaubert worden. 1687 mußte Mansart einen breiten, eingeschossigen bunten Marmorpalast errichten, der der letzten Stimmung Ludwigs entsprach. Die Majestät bedarf nach den Festräuschen der Einsamkeit, sie darf keine Treppen steigen und niemand darf über dem illustren Haupte wohnen. Mansart hat alles getan, um die lange eingeschossige Fassade zu beleben und die Zimmerfluchten mit Vielfältigkeiten wechselreich zu machen. Der Hauptreiz liegt in der Umgebung, der Gartenkunst (s. u.). Die letzte und in gewissem Sinn die größte Schöpfung des Meisters war der Invalidendom in Paris, vollendet 1706, wieder eine Kreuzkuppelkirche, innen und außen über die Pariser Vorbilder gesteigert, eine der schönsten Barockkirchen überhaupt.

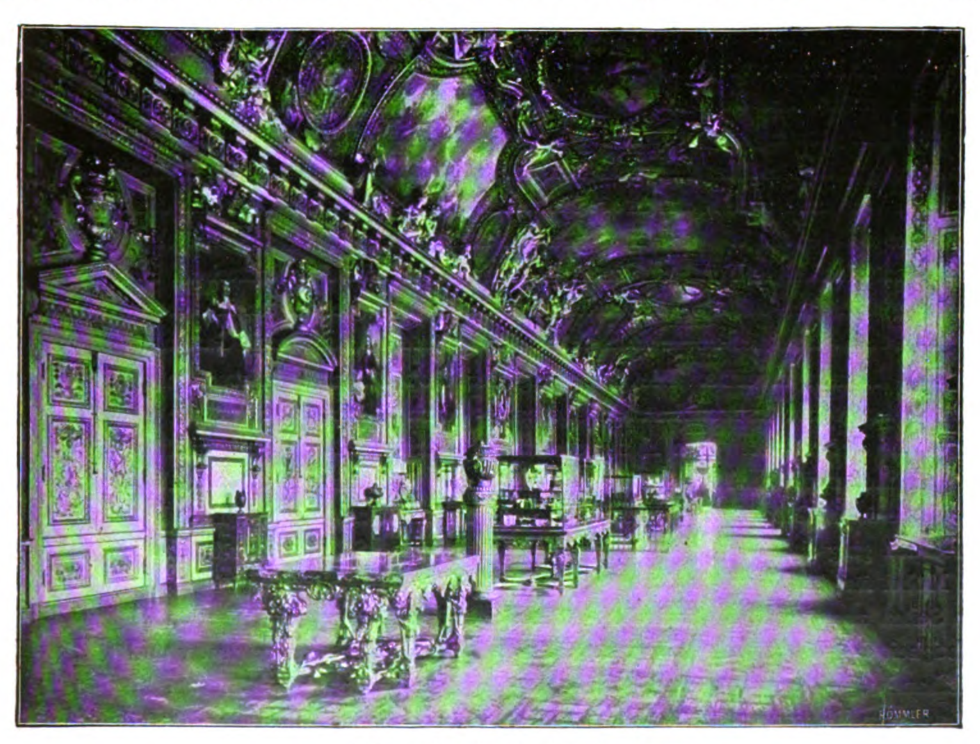


Das Schloss zu Versailles, Gartenfront

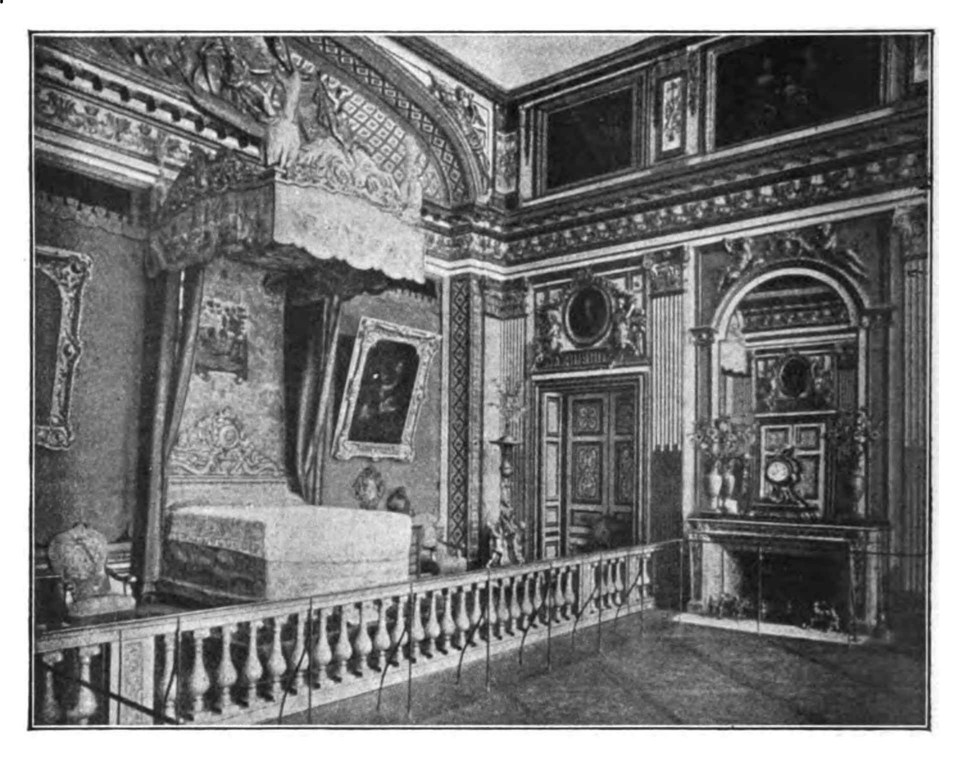


422. Cl. Perault, Fassade des Louvre mit der Großen Kolonnade

Im Park von Versailles spricht sich der französische Rationalismus fast noch klarer aus als in der Architektur. Die Disposition ist streng architektonisch, mit genauer Einstellung auf das Schloß, terrassenförmig nach unten absteigend, durch hohen, streng disponierten und beschnittenen Baumwuchs immer klar gegliedert und abgesondert. Die Beete, die Rasen, namentlich der lange



423. Lebrun, Die Apollogalerie im Louvre



424. J. H. Mansart, Schlafzimmer des Königs in Versailles (1701)

Läufer des tapis vert, stehen in bewußtem koloristischem und flächigem Kontrast gegen den Hochwuchs der Bäume und gegen das silberne Wasserspiel. Dies Wasser wird nun ganz anders behandelt wie in Frascati. Während man dort dem lieben wilden Naturburschen mit schonender Hand die gewünschten Wege wies, wird in Versailles das Element vergewaltigt und zu raffiniertem Knechtsdienst gezwungen. In feinem Strahl zaubert es Schalen und sphärische Schleier über die mythologische Rast Latonas; zwischen hohen Platanen schießt der alte Zorn des Enkelados im dicken Wutstrahl viele Meter in die Höhe. Das »Quos ego« Neptuns und das kühle Lächeln Dianas verpflichtet die Wellen zum Schäumen und Schimmern. Unbeschreiblich eindrucksvoll ist es, wenn die riesigen Fontänen lautlos in königlichem Schweigen ersterben. Die Vertrautheit, in der die Menschen des 17. Jahrhunderts mit der Mythologie der Antike lebten, ist für unser mythologisch so stumpfes 20. Jahrhundert tief beschämend (siehe auch Gartenkunst N 6).

Das Kunstgewerbe. Die Gründung der Gobelinmanufaktur, ihre Erhebung zur »manufacture royale des meubles de la Couronne« durch Colbert 1662 war eine epochemachende Tat, welche dem französischen Kunstgewerbe für Menschenalter eine herrschende Stellung in Europa sicherte. In der Manufaktur fanden Künstler und Kunsthandwerker allerart: Bildhauer, Maler, Ebenisten, Goldschmiede, reiche Beschäftigung und Unterweisung. Dem Eintritt in Spezialwerkstätten ging ein sorgfältiger Zeichenunterricht voraus. Schon dadurch, daß hier die schönsten Möbel für das Versailler Schloß geschaffen wurden (Abb. 424), glänzende Aufgaben von allen Seiten zuströmten, mußten die Kräfte der Arbeiter angespornt werden. Die technische Tüchtigkeit der Werkleute regte wieder Künstler an, Entwürfe zu zeichnen und sich zu dem Kunsthandwerk in eine engere Beziehung zu setzen. Zu den berühmtesten Musterzeichnern gehörte Jean Bérain (1639—1711), welcher von den Raffaelischen Grotesken den Ausgangspunkt nahm, diese aber üppiger, oft freilich auch schwerfälliger zeichnete, auf Pflanzenmotive



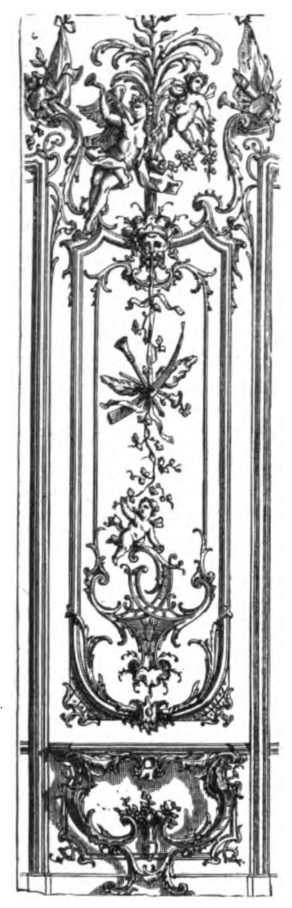
425. J. H. Mansart, Trianon vom Kanal gesehen

fast völlig verzichtete, übrigens auch selbst die Dekoration von Prachträumen in die Hand nahm; ferner Jean Lepautre (1617—82), ursprünglich zum Tischler bestimmt, von wunderbarer Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit (ungefähr 2700 Blätter hat er gestochen oder erfunden); der auch als Bildhauer und Holzschnitzer in Toulon tätige Bernard Toro († 1731), von dem wir mehrere Hefte »dessins à plusieurs usages«, voll von leicht erfundenen Kartuschen, Maskerons, Vasen, Ornamenten besitzen, und endlich Daniel Marot, der als Hugenot nach Aufhebung des Edikts von Nantes flüchtig in Holland 1712 seine »Gedanken zum Gebrauche für Architekten, Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Gärtner und andere« herausgab.

Möbel. Einen besonderen Ruhm haben die Möbel im Stil Ludwigs XIV., die unter dem Namen Boulle-Arbeiten zusammengefaßt werden. Charles André Boulle (1642—1732), einer alten Pariser Ebenistenfamilie entstammend, ging von der schon früher bekannten und auch in Deutschland vielgeübten Intarsia und Marketerie aus, begnügte sich aber nicht mit der eingelegten Arbeit in verschiedenen Holzarten, sondern zog zur Einlage in die Ebenholzflächen Schildpatt, Elfenbein und Messing heran. In den Ornamenten vielfach von den eigentlichen Dessinateuren, wie Bérain und anderen, abhängig, weiß Boulle doch stets die Motive der Fläche glücklich anzupassen und ihnen den malerischen Charakter zu wahren. Die von Boulle begonnene Dekorationsweise wurde von seinen Söhnen fortgesetzt und erhielt sich das ganze 18. Jahrhundert hindurch. Technische Vollendung und feiner Geschmack — auch in den kleinen angesetzten plastischen Verzierungen — wird aber nur in den älteren Boullemöbeln gefunden.

3. **Das frühe Rokoko (Régence)** 1715—35. Schon mit Beginn des neuen Jahrhunderts erschlafft die große Baugesinnung, und alle erfinderischen Schaffenskräfte werfen sich auf die Innenkunst. Das Rokoko ist wesentlich Raumschmuck. Der Führer, man kann beinahe sagen der Erfinder der Régence ist Gille-Marie Oppenort (1672—1742), von Geburt Niederländer, durch Hardouin Mansart und dann in Italien gebildet, wo er sich dem späteren freieren Barock öffnete. Er wurde der Vertrauensmann des Regenten bei der Ausstattung des prunkvollen Palais Royal, das 1871 der Kommune zum Opfer fiel. Hier schuf er den neuen Stil, der nun als Muster des guten Geschmacks alle Welt eroberte. Es ist etwas ganz anderes als die geschwollene Stuckdekoration Italiens. Ohne auf die Baulinie (Flachpilaster, Sockel, Friese) zu verzichten, bestreitet Oppenort die Gliederung wesentlich mit einem mehrfach ineinandergeschal-





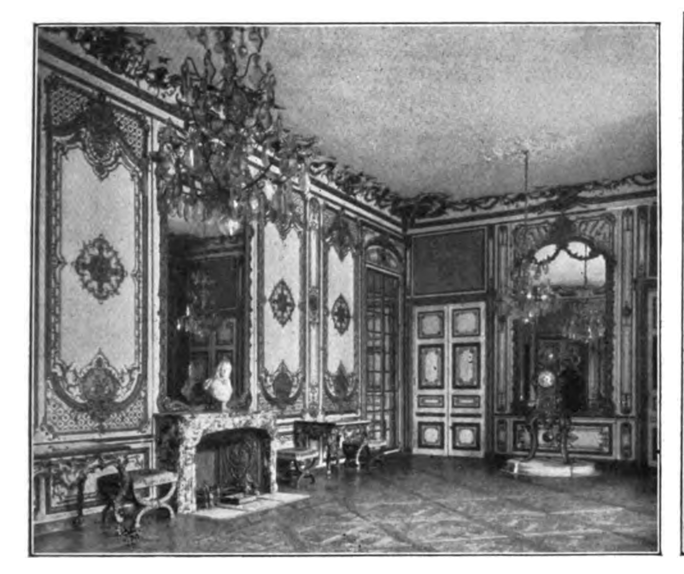
426. Cuvillés, Wanddekoration. Um 1740

teten Rahmenwerk, das oben und unten leicht und anmutig in pflanzliche Motive und Muscheln (rocail, daher der Name) zusammenläuft und in der Mitte beliebte Symbole und Embleme aller menschlichen Tätigkeiten, oft auch Gemälde trägt. In dem unerschöpflichen Reichtum dieser Erfindungen, in der gesuchten Tönung und Farbenwahl liegt der Hauptreiz des Rokoko (Abb. 426). Und es ist besonders anziehend, daß die anfänglich noch vorherrschende Stilisierung immer mehr den reinen Naturformen weicht. Niemals hat im Bauschmuck die Pflanzenwelt so breite und naturhafte Herrschaft gewonnen wie im Rokoko (Abb. 427). Einen wichtigen Anteil an der Ausbildung und Verfeinerung des Stils hat auch Robert de Cotte († 1735), der Nachfolger Hardouin Mansarts als erster königlicher Baumeister. Er war im Hausbau ebenso auf neue geschicktere Grundlösungen wie auf wechselvollen und anmutigen Innenschmuck bedacht. Von seinen Pariser Stadthäusern ist das Hotel de la Vrillière (jetzt Banque de France) berühmt, deren Galerie als Muster des Stils Régence gilt. Aber auch in Versailles, Trianon u. a. war er als Bauleiter und Dekorateur viel beschäftigt. So rühren die erzbischöflichen Paläste in Verdun und Straßburg von ihm her, und man kann verfolgen, wie er auch daran statt der alten geradlinigen und schweren Gliederungen das leichte Rahmenwerk um Fenster und Türen legt und Emblemgehänge auch außen als Wandschmuck benutzt. Seine Kirchen (Oratoire, St. Roch in Paris) sind dagegen unpersönlich, reinlich akademisch, wie überhaupt die Außenarchitektur großen Stils mehr und mehr von Nachahmungen und Schulüberlieferungen zehrt und schon jetzt einer auffälligen Vernüchterung zuneigt. Dazu gehört es, daß jetzt Architekten wie Leblond († 1719) für treppen- und dachlose, eingeschossige Schlösser wie Trianon in Schriften und Werken Propaganda machten.



427. Ranson, Gemalte Täfelung Um 1760

4. **Das reife Rokoko (Louis XV.)** 1735—70. Mit zaghaften Schritten hatte sich einst in der Hochrenaissance die architektonische Strenge in das Haus, in die Zimmer geschlichen. Ein langer Umweg war nötig, bis man den Mut dazu fand, sie ganz daraus zu verbannen. Im Jahrzehnt von 1725 bis 1735 wird dieser Schritt getan. Schon de Cotte hatte in seinen letzten Arbeiten das Rahmenwerk in Verbindung mit Spiegeln, Gemälden oder Wirkteppichen allein benutzt. Antoine Watteau († 1721) und andere Maler hatten besonders zierlich umrahmte und mit Grotesken, Chinoiserien und ähnlichen Spielereien gefüllte Wandfelder geschaffen. Aurèle Meissonnier († 1750), der in Turin von Guarini mit einer gewissen Keckheit getränkt war.



428. Verberckt, Uhrsaal in Versailles
1760

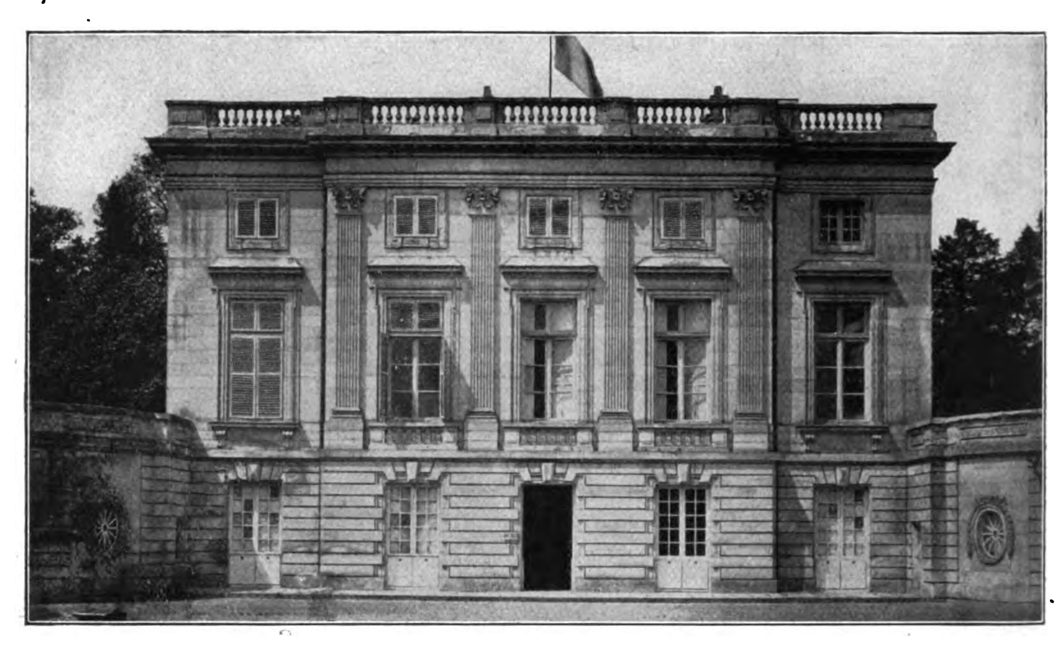


429. Großes Kabinett der Marie-Antoinette
in Versailles

zog wenigstens in seinen Entwürfen und Musterbüchern die letzten Folgerungen. Da ließ er die unstilisierte Natur mit voller Freude einströmen, da durchbrach er die ängstliche Symmetrie, um beständige Abwechslungen und Ungleichmäßigkeiten einzuführen. Selbst die gerade Linie des Rahmens wird mehr und mehr verbannt, und zwar mit Hilfe des Muschelwerks. Man muß diese interessante Entwicklung in einem größeren Sammelwerk verfolgen, wie die Naturmuschel sich wandelt, streckt, die Rahmenleiste erst einfaßt, dann unterbricht, dann ersetzt, wie sie sich mit Zacken, Flammen, Felswerk mischt und verbindet, und in ihrer dehnbaren, teigigen Schmiegsamkeit das eigentliche Gerippe der Dekoration ausmacht. Blumen, Kränze, Fruchtgehänge, Vögel, Masken, Embleme und hunderterlei Naturdinge werden mit Laune und Grazie hingeflochten (Abb. 428). In den ausgeführten Werken ist Meissonnier zahmer, so in seiner selbst entworfenen Maison Bréthous in Paris. Ein kecker, in lauter Kurven gezeichneter Entwurf für die Fassade von S. Sulpice wurde mit Entrüstung abgewiesen. Aber sein Formenschatz setzte sich überall bei den Jüngeren durch. Daß Maler wie Boucher und Vanloo ihr feines, auf lauter zarte und schmeichelnde Töne gestimmtes Farbenempfinden in den Dienst der Dekoration stellten, war dabei vom höchsten Wert.

Der Großmeister des reifen Rokoko ist Germain Boffrand (1667—1754). Er war gerade umgekehrt streng in seinen Schriften und leichtfertig in den Werken und wieder gern volltönend mit großen Aufmachungen im Außenbau, frei, graziös und spielend in der Innenkunst. Man lernt ihn am besten in Paris in den Hotels Montmorency und Soubise kennen. Eine großzügige Tätigkeit entfaltete er schließlich als lothringscher Hofbaumeister in Nancy, wo er die Kathedrale, das herzogliche Schloß und die riesige Weite des Stanislausplatzes schuf.

Mit Aufzählung der großen Gefolgschaft wollen wir nicht ermüden. Wichtiger sind einige allgemeine Beobachtungen. Zunächst ist im Profanbau die Stimmung für den großen Apparat im Schwinden. Aus dem Genußleben und der steifen Etikette flieht man ans Herz der Natur. Man liebt die kleinen, einsamen Landschlößchen, deren Namen: Eremitage, Solitude, Monrepos die allgemeine Sehnsucht bezeichnen. Klein-Trianon in Versailles 1762—64 von Gabriel für die Pompadour geschaffen, ist dafür bezeichnend (Abb. 430). Aber nach dem sentimentalen



430. Gabriel, Klein Trianon. Hofseite

Operettenspiel flüchtete Marie Antoinette noch tiefer in die Natur, ins Hameau, hinein. Das Bäuerliche, der Hausfrieden von Hütten und Mühlen war die letzte Sehnsucht. Man spielte Schäferin mit Lämmern an zartseidenen Bändchen und trank Kaffee in Meiereien und Molkereien, die künstlich roh und moosbedeckt gemacht wurden.

Es ist bezeichnend, daß dieser unsymmetrische, auf Laune und Impression gestellte Rokokostil nur sehr kurz gedauert hat. Schon in den dreißiger Jahren spürt man die Tendenz der Abkehr. Dem sprühenden Esprit der Wände mußte der der Bewohner entsprechen; das war keine einfache Sache. Das Leben auf der Spitze des Degens zu verbringen, ist immer nur das Vorrecht Weniger gewesen. Aber so kurz, so gut war diese Kunst. Sie stellt eine Blüte edelster Art dar und läßt sich in der Qualität nur den ganz großen Epochen der Renaissance und Gotik vergleichen. Nicht die religiöse Weihe, nicht das Selbstbewußtsein des Individuums wird von ihr formuliert; sondern die subtile Stunde, der Geistesblitz des Einfalls und die Pointe der Causerie. Wer für solche Werte der Säle und der Wände keinen Sinn hat, dem wird sich der Zauber des Dixhuitième nie erschließen. Wie beneidenswert waren aber doch diese Menschen in ihrer unverwüstlichen Heiterkeit, von keinen Weltanschauungsproblemen bedrängt, dem Rate des carpe diem furchtlos folgend und dabei frisch und bereit zu glänzendem Ausfall und zu schneidiger Abwehr. Es ist eine gänzlich unpathetische Welt, heute versunken, vielfach bespöttelt und selten voll gewürdigt; aber wer sich ihr einmal hingegeben hat, der behält eine Sehnsucht nach dieser freien Lebenskunst, die vom Menschen so viel Geistesgegenwart forderte und ihm dafür so viel Heiterkeit spendete.

5. **Der Klassizismus (Louis XVI.).** Unvermittelt neben diesem Naturkultus steht der Gräcismus. Man glaubte in den allmählich entdeckten und gewürdigten reinen griechischen Bauwerken den gleichen ungetrübten Natursinn zu finden. So wenig barock die Franzosen im eigentlichen Sinn gewesen waren, so frühzeitig und peinlich glaubten sie die Abwege des Stils erkannt und den Weg zur Umkehr gefunden zu haben. Schon 1732 machte Gervandoni mit der rein klassisch gezeichneten Fassade von St. Sulpice sieghaften Eindruck 1737 erregte Jacques



431. Der Concordienplatz in Paris und Blick auf die Madeleine

Germain Soufflot mit dem einfach puritanisch gehaltenen Hotel Dieu in Lyon Aufsehen; 1755 entwarf er die Genovevakirche für Paris, die 1764—81 erbaut wurde, das heutige Pantheon. Eine Vermittlung zwischen den ringsum kahlen Mauern und dem reichen Tempelgiebel, der jetzt die Phantasie der Architekten in erster Linie beschäftigt, ist nicht versucht. Ebenso unvermittelt schwebt die Kuppel über dem Hause. Nur die Vordersicht und die Fernwirkung sind bedeutend. Das Innere ist durch die reine, reiche Gliederung der Stützen und Gewölbe weit anmutiger und weihevoller als die meisten Kuppelkirchen des Barock. Den letzten Schritt, eine christliche Kirche in die Hülle eines griechischen Tempels zu stecken, wagte Pierre Contant d'Yvri 1764 in der Madeleine, die unter Napoleon I. wieder abgerissen und noch griechischer erneuert wurde. Eine bezeichnende Erscheinung ist auch der Concordienplatz, den Jacques Ange Gabriel 1754 für Ludwig XV. entwarf mit einer riesigen Palastfront, in der die Perraultsche Louvrefassade wieder auftaucht (Abb. 431). Der Platz selbst, der um ein Denkmal des Königs angelegt war, ist seitdem stark verändert worden. Gabriel war außerdem noch viel tätig. Für die Pompadour baute er Klein-Trianon (Abb. 430), in Versailles das Theater, in Compiègne das erneuerte Schloß und daneben leitete er viele Neuausstattungen der königlichen Schlösser. Denn ehe sich das Rokoko noch ausgelebt hatte — wir werden den letzten Äußerungen in Deutschland begegnen — war die unruhige Gesellschaft für die griechische Reinheit auch im Innern entflammt. Säulen, Gebälke, Bildfriese und Nischen mit Statuen, Kassettendecken und die ganze Symbolik des griechischen Geistes hielten ihren Einzug. Die grade Linie herrschte nun wieder, und in den Farben treten bestimmter Weiß und Gold mit den Tönen chinesischer Lackarbeiten hervor. Dies hat sich dann in den intimeren Gemächern zum Stil Louis XVI. abgeklärt; man sollte ihn »Marie Antoinette« nennen (Abb. 429). Denn er ist ganz frauenhaft, reinlich, beinahe keusch: eine gradlinige Rahmen- und Leistengliederung, darin das »griechische« Ornament, sparsam im Relief und in der Ausbreitung. Die Zimmer der unglücklichen Königin in Versailles sind die feinsten Beispiele des Stils.

Die weitere Entwicklung führte zu immer größerer Strenge und Herbheit. Nach dem Sturz des Königtums machte sich ein gesucht rauher Dorismus als »directoire« geltend. Von da führte der Weg leicht zu der kühlen Pracht des Kaiserreichs, zum Empire (Bd. V S. 2).

6. **Die Gartenkunst.** Ebenso großartig wie im Schloßbau zeigte sich Ludwigs XIV. großzügiger und eiserner Wille in der Schöpfung der Gärten von Versailles. Die Bedingungen waren die ungünstigsten. Eine teils sandige, teils versumpfte Ebene, der alle natürlichen Reize italienischer Gärten, Hügel und Täler, rauschende Wasser und bedeutende Fernblicke fehlten. André

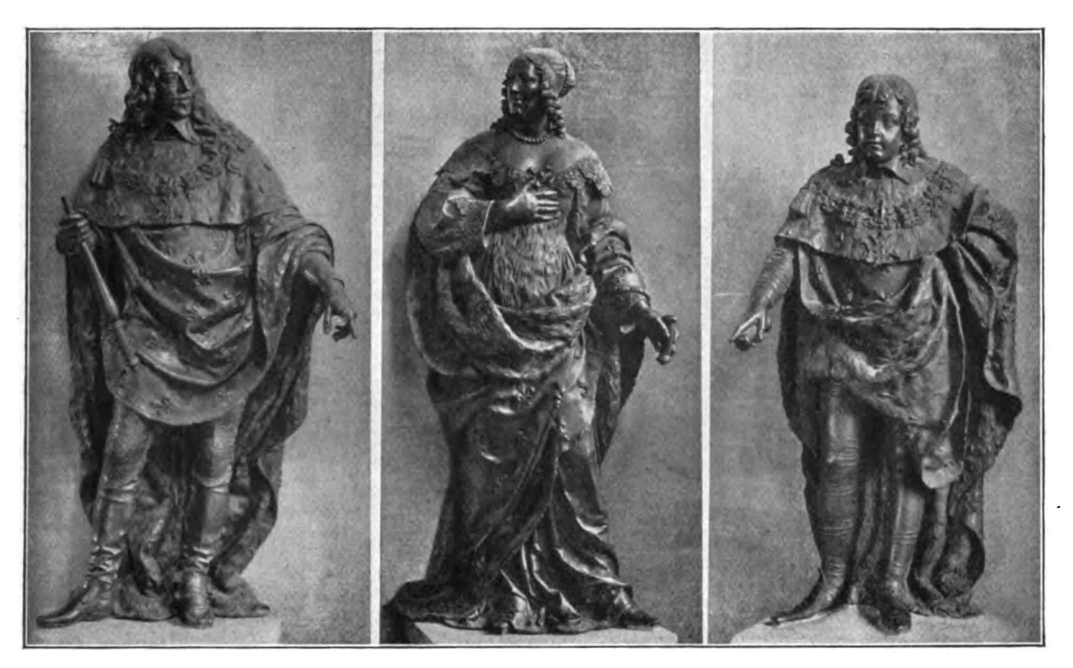


432. Versailles, Die großen Wasserkünste

Lenôtre (1613 bis 1700), der in Rom Villa Ludovisi angelegt hatte, sah sich gezwungen, einen ganz neuen Stil zu suchen. Es ist die Bindung der Natur unter die Herrschaft der architektonischen Anlage, ein Netz riesiger, schnurgrader Alleen, die vom Schloß ausgehend sich ins Endlose zu verlieren scheinen, eingefaßt durch hohe Buchsbaum- und Buchenwände, wo man im Sommer von der Hitze und dem Geruch der stehenden Wässer gleichermaßen gepeinigt wurde. »Man bewundert und flieht«, schreibt ein Besucher. Dies ursprüngliche Versailles kennen wir nicht mehr. 1774 wurde alles abgeholzt, 1776 neubepflanzt und seitdem hat »die weniger gepeinigte Natur ihr Lächeln zurückgewonnen«. Geblieben sind nur die großen Linien, die Wasserwerke und die Garten- und Brunnenplastik (Abb. 432). Außer den Blumenbeeten waren



433. Versailles, Das Apollobecken und der Rasenteppich



434. S. Guillain, Ludwig XIII., Anna und der Dauphin. Louvre

dies die einzigen Belebungsmittel: riesige Becken, Teiche, Kanäle und ein souveräner Aufwand von Plastik. Dreißig Jahre ist daran gearbeitet, hundertmal geändert, herrliche Schöpfungen sind wieder vernichtet worden. Um den Hochdruck des Wassers zu stärken, wurden Millionen geopfert. Ein Halbhundert der ersten Bildhauer arbeitete beständig an den Phantasiegebilden, die in Marmor, Blei- oder Bronzeguß die ganze antike Mythologie und die damalige Sinnbilderei in Versailles einbürgerte. Die große, die Rasen-, die Blumenterrasse, die Königs-, die Kinder-, die Wasser-, die drei Fontänen-Allee, das Schwanen-, Sirenen-, Drachen-, Latona-, Pyramiden-, Spiegel-, Kronen-, Ceres-, Flora-, Bacchus-, Saturn-, Enkeladusbecken, der Apollowagen (Abb. 433), die Thetisgrotte, die Wasserlaube, das Wassertheater, der Wasserberg, das Labyrinth, die Liebesinsel, der Königsgarten, der Schweizersee, die Orangerie mit der Hundertstufentreppe, die Kolonnade, die Menagerie, dies sind nur die Haupttitel der Wasser-, Baum-, Blumen- und Marmorkünste. Auf venezianischen Gondeln befuhr man den großen Kanal bis Trianon, wo dann später die sentimentalen Schöpfungen, das Landhaus der Königin, die Meierei, der Amortempel, das Belvedere, die Hütten und Mühlen zartere Reize boten. Den Nachahmungen dieser Muster werden wir häufig begegnen. Der »französische Park« beherrscht die Sehnsucht der Großen bis zu Goethes Zeit, wo ihn die Formlosigkeit des englischen ablöst. Heute wirken Versailles und Trianon reiner und größer als zur Zeit ihrer Blüte durch die Stille, die Einsamkeit, die Verwilderung und die Melancholie der Erinnerung, welche wir für die Kultur des Barock und Rokoko immer noch übrig haben.

2. Die Bildnerei

Eine gewisse zahme Mittellinie bleibt der französischen Bildnerei wie der Baukunst unzerstörbar eigen. Die italienischen Lehrjahre, die wenigstens seit der Gründung der »Akademie für Plastik und Malerei« 1648 zur Regel gehörten, Antike, Michelangelo und Bernini wirkten nicht stark genug, die gallofränkische Eleganz, Klarheit und Geschmeidigkeit völlig zu unterdrücken. Aber auch kräftige und naturstarke Talente kamen von Rom meist so verschult und





435. Anguier, Figur vom Grab des Montmorency. Louvre

geglättet zurück, daß sie sich dem herrschenden Tone leicht einfügten. Anerkannt Tüchtiges leisten auf dem Gebiet der Bildnisbüste, wo ein gemäßigter Naturalismus förmlich zum guten Erbteil von vier Geschlechtern wird.

1. **Der Übergang.** Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts wird noch von den Nachwirkungen der virtuosen, eleganten Kunst des Giovanni da Bologna und seines Schülers Pierre Francheville beherrscht, die seit 1601 das Reiterdenkmal Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf gearbeitet hatten. In diesen Bahnen gehen auch die beiden Mitbegründer der Akademie, Simon Guillain († 1658), dessen vom Denkmal Ludwigs XIII. gerettete Bronzefiguren (der König, die Königin Anna von Österreich und der Dauphin Ludwig XIV. [Abb. 434]) eine harte Lebenstüchtigkeit zeigen, und Jaques Sarrazin († 1660), der sich auch einigemal über sein gewöhnliches, leeres Pathos erhebt (Kinder mit der Ziege im naturgeschichtlichen Museum und der knieende Kardinal Bérulle in Paris). Guillains Schüler, die beiden Normannen Franz und Michel Anguier, gehen in ihren Idealfiguren in einem breiten und fetten Klassizismus einher; Franz, der Schöpfer großer Grabmäler, versteht es jedoch, die Bildnisfiguren frisch und edel herauszuheben (Grabmal de Thou im Louvre [Abb. 435]); Michel ist äußerst fruchtbar und vielseitig im Bauschmuck tätig, so in Vaux-le-Vicomte, in Val-de-Grace, an Blondels Porte St. Denis, wo er leicht und gefällig aufzubauen, einzufügen und flott zu erzählen vermag. Anziehender sind jedoch die Künstler, die sich ausschließlich dem Bildnis widmeten, auch im kleinen, auf Schaumünzen. Gleich tüchtig stehen in diesem Fach Guillaume Dupré († 1647) und Jean Warin aus Lüttich († 1672) nacheinander. Selbst in diesen Kleinwerken ist die doppelte Richtung unausgeglichen konfrontiert: scharf und sprechend auf der Vorderseite die Profilbildnisse, weich und allgemein die Allegorien auf der Rückseite.

2. **Die Akademiker. Die Schule von Versailles.** Mehr noch als früher gruppiert sich die Bildnerei unter Ludwig XIV. um die Akademie, den Hof und die Werkstätten von Versailles. Der geistige Mittelpunkt ist auch hier Lebrun (s. S. 271), der die Arbeiten verteilte und vielfach die Entwürfe lieferte. Daß sich in diesem mehr als fünfzig Glieder umfassenden Kreise kein barockes Kraftgenie entfalten konnte, ist natürlich. Andererseits ist aber der Durchschnitt sehr hoch; die schwächliche Mittelmäßigkeit wird besser als in Deutschland aus dem gewaltigen Betriebe ferngehalten. Der Bau- und Gartenschmuck von Versailles is für jene Zeit sowohl im Material wie in der Güte der erste Europas und nach Inhalt und Form die stärkste Romanisierung, die Frankreich erlitt. Niemals sind die antiken Sagen, besonders die Wassermythen emsiger durchsucht und ausgebeutet worden. Dazu kamen nun massenhaft die Denkmäler persönlicher Verherrlichung; Reiterbilder der Könige, vor allem des Sonnenkönigs auf öffentlichen Plätzen, Prachtgräber der Großen in den Kirchen, Büsten an und in den Palästen, von denen die besten Beispiele jetzt im Louvre vereinigt sind. Man liebte die Vereinigung von Allongeperücken mit römischer Cäsarentracht.





436. Cl. Perrault, Kindergruppe am südl. Becken d. Springbrunnenterrasse. Versailles



437. G. Coustou, Rossebändiger Paris

Franz Girardon (1628—1715) ist das geschmeidigste Talent, dem einige der größten Aufgaben zufielen, das Bronzereiterbild Ludwigs XIV. auf dem Vendômeplatz, von dem nur eine kleine Nachbildung im Louvre erhalten ist; das Marmorgrab Richelieus in der Sorbonne (1694), auf dem der greise Staatsmann mit pathetischer Geste »in die Hände der Religion« stirbt, während zu seinen Füßen die »Wissenschaft« in trostlosem Schmerze trauert; ferner die Apollogrotte in Versailles mit Nymphen, Pferden und Tritonen, das Pyramidenbecken (Abb. 438) und das Bleirelief mit badenden Nymphen. Fruchtbarer und kräftiger, kecker und wahrer ist sein Nebenbuhler Anton Coyzevox (1640—1720). Prickelndes, weiches Leben atmen seine Kinderfiguren in der Spiegelgalerie zu Versailles, die Nymphe mit der Muschel, der Hirt mit der Flöte, die Herzogin von Savoyen als Diana im Louvre, kühne Bewegung seine beiden Flügelpferde im Tuileriengarten, stolze Fülle sein Bronzestandbild des Sonnenkönigs im Hotel Carna-



438. Girardon, Das Pyramidenbecken in Versailles



439. Coyzevox, Büste Ludwigs XIV. 1681. Louvre



440. P. Puget, Milon von Kroton. Louvre

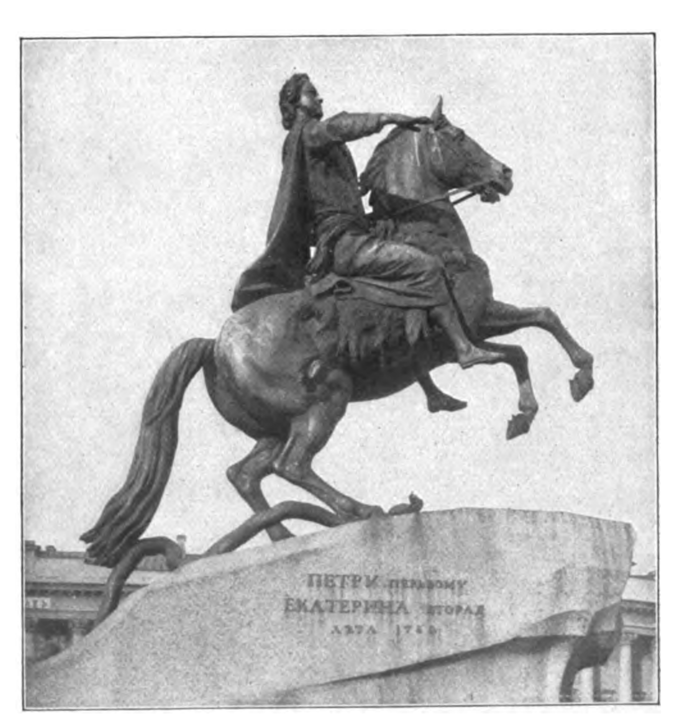
valet und dessen knieendes Marmorbild in Notre-Dame. In den zahlreichen und meisterhaften Büsten (Abb. 439) weiß er die harten Gesichter eindrucksvoll in das weiche Lockengeringel zu hüllen. Am schönsten sind die Büsten des Malers Mignard und des großen Condé. Nicht ganz glücklich ist er in seinen großen Grabmälern des Mazarin aus schwarzem und weißem Marmor mit drei sitzenden Tugenden im Louvre, des Colbert in St. Eustache, des Marquis de Vaubrun in der Schloßkapelle zu Serrant. Aber seine lagernden Flußgöttinnen (Garonne und Dordogne) am nördlichen großen Becken in Versailles übertreffen mit denen Tubis durch vergeistigte Schönheit alle übrigen. Dieser Römer Giovanni Battista Tubi, die Belgier Gerard van Opstal, Cornaille Clève, Martin Desjardins sind neben den Franzosen Jean Raon, Etienne Lehongre, Pierre Legros, Claude Perrault (Abb. 436), Balthasar und Gaspard Marsy und Regnaudin die Hauptmeister der Versailler Gartenwerke. Auch Robert Le Lorrain (1747) gehört dazu, der über einer alten Stalltür des Hotel Rohan in Paris das lebensprühende Relief der trinkenden Sonnenrosse schuf, und die Brüder Coustou, Nicolas (1733), dessen Rhone und Saône aus Versailles in den Tuileriengarten versetzt sind, Guillaume d. Ä. († 1748), den die großartig und echt barock erfaßten Rossebändiger von Marly, jetzt am Concordienplatz, berühmt gemacht haben (Abb. 437).

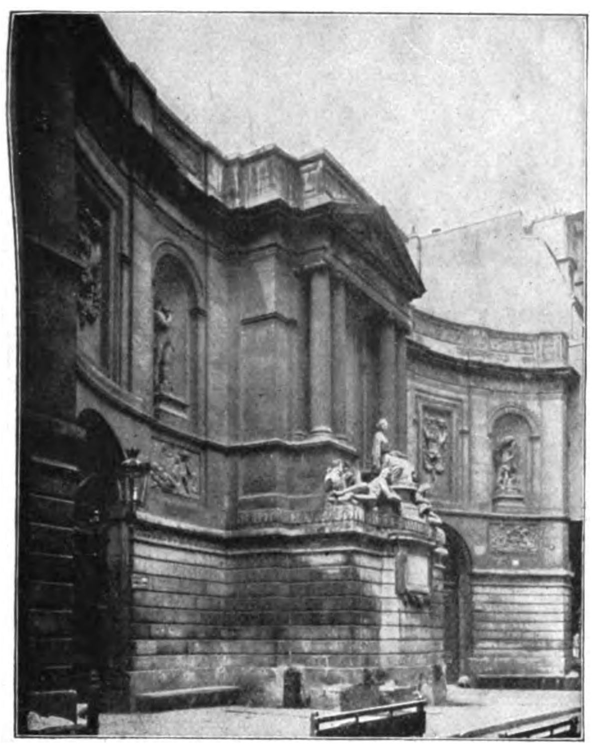
3. **Pierre Puget** (1622—94). Außerhalb dieser höfisch disziplinierten Kreise hat sich der Südfranzose Pierre Puget seinem kräftigen, leidenschaftlichen Temperament entsprechend auf Berninischen Bahnen entwickelt, wobei ihn jedoch ungestüme Erfindungskraft und mächtiger Bewegungsdrang vor dem Schicksal der Nachahmer bewahrte. »Der Marmor zittert vor mir,« pflegte er zu sagen. Daher üben seine Werke einen kräftigen und trotz der Übertreibung natürlicheren Eindruck als viele der gleichzeitigen italienischen Schöpfungen. Der in der Nähe von Marseille geborene Künstler hatte zuerst die königlichen Galeeren zu dekorieren; 1641 wanderte er nach Rom, wo er auch der Malerei — wir besitzen an 50 Gemälde von ihm — seine Kraft widmete. Genua, Toulon und Marseille sind die Schauplätze seiner wunderbar fruchtbaren Tätigkeit. In Toulon meißelte er am Hôtel de Ville die Atlanten, welche den Balkon über dem Haupteingange tragen. Lastträgern im Hafen lauschte er das Motiv der Bewegung ab und er hat in der Tat das Ächzen der Kraftleiber unter der Wucht der Last wirkungsvoll geschildert. Diese Balkonträger gewannen eine so große Beliebtheit, daß sie noch im 18. Jahrhundert in entfernten Gegenden (Prag, Wien) wiederholt wurden. Für S. Maria di Carignano bei Genua meißelte er den sterbenden hl. Sebastian, bei dem er durch Tönung des Leibes mit rötlicher Farbe den Schein der Natürlichkeit zu steigern suchte. Nach seiner Heimat zurückgerufen, wirkte er in Marseille als Schiffsdekorateur und Architekt. Seinen Galions am »Grand Monarque« und »Royal Louis« haben, wie den Schiffen selbst, englische Kanonenkugeln den Garaus gemacht; nur in Entwürfen sind sie noch erhalten. Seine Pläne für die Verschönerung von Marseille wurden nicht ausgeführt. Seine Marmorstatuen, der »gallische Herkules« und Milon, der seine Hand nicht aus der Eichenspalte herausziehen kann und trotz seiner Stärke hilflos den Angriffen

eines Löwen preisgegeben ist (Abbildung 440), beide unter dem Einflusse der Antike und Michelangelos entstanden, ferner »Perseus und Andromeda« schmücken gegenwärtig den Pugetsaal im Louvre. Die Basreliefs »Alexander und Diogenes« (im Louvre, Abb. 441) und die »Pest von Mailand« (in Marseille) sind in Stein übertragene Gemälde, ähnlich wie die Relieftafeln Algardis in Rom.


441. Pigalle, Grabmal des Marschalls von Sachsen. Straßburg, Thomaskirche

4. **Die Bildnerei des Rokoko.** Die Kultur des galanten Jahrhunderts äußert sich in der Plastik nicht ganz so freizügig und hinreißend wie in der Malerei. Die akademische Überlieferung ist stärker, die Übergänge sind flüssiger. Schließlich überwiegt aber auch hier eine gewisse Verzierlichung der Form, eine »geistreiche Artigkeit«, und die technische Vollendung namentlich im naturalistischen Bildnis ist so vorzüglich, daß man sagen kann: die Franzosen haben von Schlüters Tod bis zum Auftreten Canovas unbestritten die beste Plastik in Europa gemacht. Königsbilder werden nun auch für Provinzialstädte häufiger geliefert, von denen leider viele in der Revolution zerstört sind. Prunkgräber werden seltener. Dagegen sind Porträtbüsten äußerst zahlreich. Die Wandelhallen der Comédie Française schmückten sich mit dem ganzen französischen Parnaß. Man wählte dafür gern Terrakotta, welche leichter dem geistreichen Augenblicksaperçu folgt. An die Stelle der Kleinbronzen und Buchsfigürchen tritt nun das Porzellan in der französischen Sonderart des Biskuit. Mit Marmorwerken freier Erfindung pflegten die Bildner den »Salon« zu beschicken, die erste, regelmäßige Jahresschau, auf der sich auch die Kunstkritik im heutigen Sinne entfaltet hat.


442. Falconet, Peter der Große. Petersburg



443. Bouchardon, Fontaine de Grenelle. Paris

Im Lauf der Jahrzehnte hebt sich das Metier auf eine solche Höhe, daß die Produktion spielend leicht wird; aber ein unerschütterter Geschmack hält auch diese Arbeiten auf erfreulicher Höhe. Die Brüder Adam aus Nancy, der Belgier Sebastian Slodz, der im Bildnis recht tüchtige Jeane Baptiste Lemoine († 1778) haben massenhaft den Bau- und Kirchenschmuck mit flotter Ware versorgt. Die drei Caffieri, Jaques († 1755), Philippe († 1744) und Jean Jacques († 1792) sind bedeutend nur in Bildnisbüsten. Ein höheres Niveau halten die vier Großmeister Bouchardon, Pigalle, Clodion und Houdon.

Edmond Bouchardon (1698 bis 1762), der innige Freund des Grafen Caylus und wie dieser Bewunderer des klassischen Altertums, machte sich zuerst durch die schlanke Knabengestalt eines Amor bekannt, der sich aus der Keule des Herkules einen Bogen schnitzt. Dann schuf er für Paris das gerühmte Brunnenwerk, die Fontaine de Grenelle (Abb. 443), die freilich hinter Roms Fontana Trevi zurückbleibt. Die Stadt Paris, die Seine und Marne bilden die schöne Mittelgruppe, daneben die vier Jahreszeiten mit molligen Kindern in Relief (Abb. 445). Sein Hauptwerk, Ludwig XV. in freier Haltung auf einem feinen, sehnigen Pferde auf dem Concordienplatz, ist nur in einem Bronzemodell erhalten. — Jean Baptiste Pigalle (1714—1785) führte sich klassisch-korrekt mit einem sandalenbindenden Merkur ein, der sein Bestes geblieben ist, und hat noch manche reizende Kleinigkeiten (der Knabe mit dem Vogelkäfig), auch einige empfindsame Kirchenmadonnen und lebensvolle Büsten geschaffen, ehe er zu großen und ernsten Problemen kam. Effektvoll und deutlich ist das Grabmal des Marschalls d'Harcourt in Notre Dame, wo der Tote sich noch einmal aus dem Sarg reckt zum Abschied der trostlosen Witwe entgegen. Der nackte, greise,



444. P. Puget, Alexander und Diogenes. Louvre



445. Bouchardon, Der Sommer. Brunnenrelief. Paris

aufblickende Voltaire im Institut de France ist höchst eindrucksvoll, wenn auch bizarr. Pigalles Grab des Marschalls von Sachsen in St. Thomas zu Straßburg (Abb. 446) darf man eines der besten Werke des Jahrhunderts nennen. Gelassen schreitet der Held zur Gruft hernieder, die der verhüllte Knochenmann öffnet und Herkules bewacht. La France sucht dem Sensenmann zu wehren. Die dramatische Spannung dieser Szene ist ebenso stark wie die reiche dekorative Wucht, die das Werk zusammenhält. Als gedankenreicher Neuerer erwies sich Pigalle auch bei seinem (zerstörten) Denkmal Ludwigs XV. für Reims. Ein König zu Fuß, am Sockel ein Arbeiter



446. Clodion, Bronzerelief badender Nymphen. Louvre



447. Houdon, Büste Molières.
Paris, Comédie Française

und ein Kaufmann, das war modern empfunden. Ähnliche Wege ist auch Etienne Maurice Falconet (1716—91) gegangen; die Natur hatte ihn zum Schöpfer zierlicher Nymphen, badender Frauen, schmiegsam weicher Biskuitfiguren geschaffen Aber in dem Denkmal Peters des Großen für Petersburg (1766) schwang er sich zu heldischem Ausdruck auf. Das Roß bäumt vor dem Abgrund, aber der Kaiser strebt mit Blick und Gebärde vorwärts (Abb. 442).

5. **Der Klassizismus.** Die letzte Generation wird durch Augustin Pajou († 1809) eröffnet, der von seinem Lehrer Lemoine den Stil übernahm (Maria Lesczynska im Louvre), sich dann einer süßen, sinnlichen Weichheit des Fleisches hingab (Psyche und Bacchantin im Louvre) und unter den Büsten die persönlichsten (Madame du Barry ebenda) geschaffen hat. Sein Schwiegersohn Louis Michel gen. Clodion (1738—1814) ist ein plastischer Fragonard. Schwellender, runder und üppiger sind seine Faunen, Nymphen und Putten in Terrakotta und Marmor (Abb. 446), wollüstiger seine Biskuitfiguren und seine Salonplastik, die ihn in die Paläste der Großen weit und breit einführte. Die Revolution machte ihn brotlos, und als er sich nach 1799 zum reinen Klassizismus bekehrt hatte, konnte er seinen früheren Ruhm nicht wieder erlangen. Selbständiger hat Jean Antoine Houdon (1741—1828) die große Katastrophe überstanden, weil er fester in der Natur wurzelte. Schon in Rom gelang ihm ein feierlich pathetisches Werk, der hl. Bruno, der in Gedanken daherschreitet. In Paris pflegt er die nackte Eleganz, wofür sein weich hingegossener Morpheus und seine köstlich leicht und frisch dahinschreitende Diana im Louvre zeugen. Vor allem hat er aber der Bildniskunst die letzten Möglichkeiten äußerer stofflicher Wahrheit und seelischer Vertiefung abgerungen (Abb 447). In Bronze, Marmor, Ton und Gips hat er ungefähr 200 seiner berühmten Zeitgenossen verewigt, die Staatsmänner, Dichter, Künstler, Gelehrten und die graziösen Frauen des letzten Königstums, der Revolution und des Kaiserreichs. In das Stoffliche der Kleidung, des Haares, der Haut dringt er ebenso belebend ein wie in die verborgenen Tiefen des Charakters. In seinen Köpfen ist kein totes Fleckchen, und jede Falte vermag etwas zu offenbaren. Besonders hat er den großen Denker Voltäre ins Herz geschlossen. Nach mehreren Büsten schuf er ihn einmal als Greis, sitzend in weitem Mantel, das erschreckend wahre Bild »eines beweglichen, geschäftigen, streitbaren Geistes« in der Comédie Française, und noch einmal (1814) stehend als römischen Redner (im Pantheon).

Uns Deutschen steht die Bildnerei des französischen Rokoko ferner als die gleichzeitige Malerei; der oft erwähnte Rationalismus der Gallier fordert eine strenge Einordnung und dazu eine seelische Verhaltenheit, die uns leicht als Kälte erscheint. Aber wer die große französische Tragödie in der Comédie française erlebt hat, staunt, mit wie tiefem Leben sich die zunächst conventionell erscheinenden Verse füllen. Das gilt auch von der bildenden Kunst dieser Zeit. Vor allem müssen wir bedenken, daß wir dieser Kunst nichts Gleichzeitiges und Gleichwertiges gegenüber zu stellen haben.



448. Le Nain, Bauernfamilie. London

3. Die Malerei im 17. und 18. Jahrhundert

1. **Die Realisten.** Nur wenige Maler, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts blühen, entziehen sich dem italienischen Einflusse. Zu ihnen gehören die drei Brüder Le Nain aus Laon, Antoine, und Louis, welche beide rasch nacheinander 1648 starben, und der jüngste Bruder Matthieu (um 1600—77). Sie schildern in schlichter Weise Situationen aus dem Volks- und Landleben, Schnitter, eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit (Abb. 448), sie malen Szenen des kriegerischen Lebens und das ungebundene Treiben der Soldateska. Philippe de Champaigne, 1602 in Brüssel geboren, aber seit seinem zwanzigsten Jahre in Paris ansässig, wo er 1674 starb, hält in seinen trefflichen Porträts (Abb. 449) (das des Grafen Mansfeld 1624 brachte ihm die Gunst der Maria von Medici) die niederländische Malweise fest, während in seinen religiösen Bildern der erste Geist des Jansenistenklosters Port-Royal, dem er auch persönlich nahestand, hervortritt.

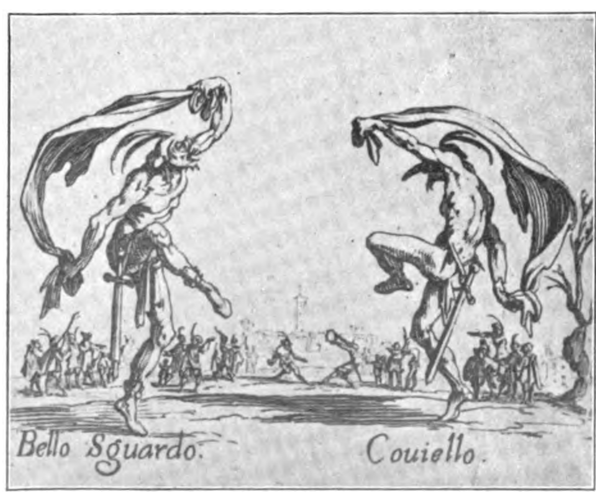
Auch Jacques Callot aus Nancy (1592—1635) lebte zwar längere Zeit in Italien, bekundet aber in seinen figurenreichen, mit der Nadel radierten und geätzten Schilderungen nach Inhalt und Auffassung nordischen Charakter (Abb. 450). Er führt uns Volksfeste (Markt der Impruneta bei Florenz), Kavaliere mit ihren Damen, Zigeuner vor die Augen; er stellt die Versuchung des hl. Antonius dar und beschreibt in 18 Blättern das in seiner lothringischen Heimat selbst erlebte grausame Kriegselend. Auch die typischen Figuren der italienischen Komödie (Pantalon, Scapin usw.) fanden in Callots Radierungen einen hervorragenden Platz. Seine Phantasie spottete aller Schranken und bewirkte, daß Callots Name schließlich gleichbedeutend mit einer ganzen poetischen Richtung (Hoffmanns Phantasiestücke in Callots Manier) wurde. Die unerbittliche Wahrheit der Auffassung in den »misères de la guerre«, die sich auch in der scharfen, fast trockenen, aber jede Bewegung präzis zeichnenden Technik ausspricht, verleiht seinen Radierungen besonderen Wert. Sie erscheinen als treue und treffende Illustrationen der gleichzeitigen Ereignisse.



449. Philippe de Champaigne, Porträts. Museum Bogmans, Rotterdam

Den Hauptton in der französischen Malerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab aber die italienische Kunst an. Neben den minder bedeutenden Vertretern der naturalistischen Richtung lernen wir Maler kennen, welche dem Zuge der späteren französischen Renaissancearchitektur folgend, feierlichere, maßvollere Formen anstreben, von einem ernsten, gründlichen Studium der älteren italienischen Meister ausgehen und von der Begeisterung für die antiken Gedankenkreise getragen werden. Rom nimmt die Zugewanderten mütterlich auf und gibt ihnen einen tieferen Atem, eine glühendere Seele; es ist höchst reizvoll, zu beobachten, wie diese Franzosen nicht wie die Niederländer in der neuen Heimat entwurzelt werden, sondern einen eigenen, neuen, fast sakralen Stil finden, der von der rein französischen Art ebensoweit entfernt ist wie von der genuin römischen Tradition.

2. **N. Poussin und die heroische Landschaft.** An ihrer Spitze steht der Normanne Nicolas Poussin (1594–1665). Schon frühzeitig lernte er Raffael aus Marc Antons Kupferstichen kennen. Als er nach wiederholt mißglückten Versuchen, in Italien seine Studien fortzusetzen, sich 1624 in Rom niederließ, lebte er sich in die klassische Welt vollständig ein. Im Jahre 1641 folgte er einem Rufe nach Paris, wo sich unter Richelieus Patronat ein reiches Kunstleben entfaltet hatte. Doch schon nach zwei Jahren kehrte er, in seinen Erwartungen vielfach getäuscht, nach Rom zurück. Zahlreich sind Poussins biblische Bilder (Rebekka am Brunnen, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Heilung der Blinden), in welchen die melodische Anordnung der Gruppen, die adlige Auffassung der einzelnen Gestalten am meisten fesselt. Die Farben sind heut vielfach zu schwer geworden und lassen die alte Leuchtkraft vermissen. Der Ton wird aber oft heller und festlich, wie z. B. bei dem wundervollen Fest der Flora in Dresden. In den Schilderungen des antiken mythologischen und historischen Lebens, in allegorischen Darstellungen (Abb. 452), findet Poussin den sublimen hohen Stil, der gleichzeitig von Corneille und Racine im Drama geboten wird. Die Zartheit der Gliederung, die vornehme Haltung der göttlichen und menschlichen Gruppen, die Schönheit des Nackten, das, an italienischen Barockbildern gemessen, entmaterialisiert erscheint, der Zauber seltener Kostüme und Farben — all das gibt einen Einklang von



450. Jacques Callot. Aus der Tanzfolge. Um 1622



451. Poussin, Fest der Flora. Dresden

reinster Harmonie, ein Spiel süßer ferner Träume ohne peinlichen Erdenrest, ohne Blut und Gewalt. Die Landschaft, die auf vielen Gemälden Poussins wie eine Szenerie erscheint, wird für den Meister in seinen späteren Jahren mehr und mehr Selbstzweck: die meist in das klassische Altertum führende figürliche Staffage tritt zurück, die landschaftlichen Formen meist der römischen Campagna entlehnt, aber durch die Anordnung in ihrer Mächtigkeit noch gesteigert, entrücken den Sinn der alltäglichen Umgebung und lenken ihn auf eine ferne ideale Welt, auf



452. Poussin, Et in Arcadia ego. Louvre


453. Mignard, Maria Mancini, Berlin

den würdigen Schauplatz großer Taten und gewaltiger Menschen. Das »Fest der Flora« in Dresden gibt eine gute Probe von dem Unterschied, wie französische und italienische Maler solch einen mythologischen Stoff behandeln (Abb. 451). Es ist keine bestimmte Szene, sondern eine freie Variation nach Ovid über die Gedanken des goldenen Zeitalters, wo Freiheit, Heiterkeit, Schönheit und Liebe herrschen, wo Flora die Blüten ausstreut, Narciss vor Echo kniet, Klytia zum Sonnengott emporschaut. Krokos und Smilax, Adonis und Hyakinthos fehlen nicht, Aias stürzt sich ins Schwert. Diese heroische Landschaft wurde von Poussins Schwager Dughet, genannt Gaspard Poussin (1613—75), einem der fruchtbarsten Maler des 17. Jahrhunderts, festgehalten. Aber freilich wird die bei Nicolas Poussin aus einem Gusse schaffende künstlerische Kraft bedenklich abgeschwächt, sie sinkt zu einer äußerlichen Kompositionsweise herab. Die einzelnen Teile der Bilder werden in bewußt berechneter Weise nach Naturstudien zusammengestellt, über der regelrechten Anordnung die feineren Stimmungen vernachlässigt. Daher üben seine Werke als Dekorationsstücke eine gute Wirkung, wie die Landschaftsfresken im Palazzo Colonna und in der Kirche S. Martino ai Monti in Rom, zeigen aber selten eine intime, warme Empfindung.

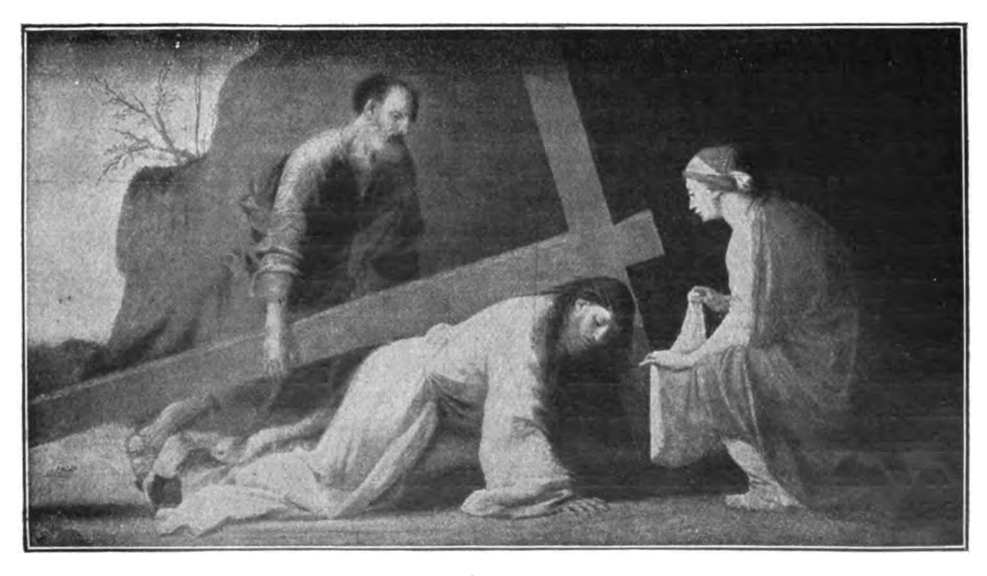
3. **Claude Lorrain.** Die heroische Landschaft herrscht auch in den Bildern des Claude Gelée, genannt Claude Lorrain, nur daß dieser für die besonderen Reize der landschaftlichen Natur, die Lichterscheinungen, ein feineres Auge als Dughet besitzt und milderen, heiteren Stimmungen gern Ausdruck verleiht. In Lothringen, in einem Schloßflecken an der Mosel, in der Nähe von Epinal, 1600 geboren, als Knabe verwaist, durchwanderte Claude schon frühzeitig viele Länder. Als sein Hauptlehrer gilt Agostino Tassi in Rom, der mit Paul Bril zusammenhängt. Von 1627 an lebte Claude in Rom, wo er 1682 starb. Seinen staunenswerten Fleiß bekundet das von ihm in späteren Jahren angelegte Buch der Zeichnungen, worin er die von ihm gemalten Bilder skizzierte, um sich gegen Fälschungen, die häufig versucht wurden, zu sichern und die Echtheit der Gemälde belegen zu können. Unter den Namen liber veritatis bekannt ist es gegenwärtig im Besitze des Herzogs von Devonshire. Es enthält 200 Zeichnungen, erschöpft aber damit noch lange nicht die Summe seiner Gemälde. Gern schiebt Claude im Vordergrund kulissenartig eine mächtige Baumgruppe oder einen Tempelbau vor, damit Mittel- und Hintergrund desto vertiefter erscheinen. Auf weite, in den Linien leicht bewegte Flächen trifft unser Auge; vor allem in den Küstenlandschaften verliert sich der Horizont in einer unendlichen Ferne. Bald erglänzt die See im Lichte der Mittagssonne, bald kräuselt ein sanfter Morgenwind die Wellen, bald sinkt die Sonne glühend in das Meer hinab. In der Kunst wirkungsvoller Beleuchtung, feiner Abtönung von Licht und Schatten, harmonischer Färbung stand Claude unter den Zeitgenossen unerreicht da, und wenn auch zuweilen in der Komposition eine künstliche



454. Claude Lorrain. Einschiffung der Königin von Saba. London

Anordnung bemerkbar wird, so ist die Naturstimmung doch stets vollendet wiedergegeben; der Eindruck idealer, glückseliger Ruhe bleibt unversehrt. In England, sowohl in der Londoner Nationalgalerie wie in den privaten Sammlungen, im Louvre, in der Eremitage zu Petersburg und im Pradomuseum zu Madrid ist Claude Lorrain am reichsten vertreten. Zu seinen berühmtesten Gemälden gehören »die Mühle« in der Galerie Doria, die Einschiffung der Königin von Saba in London (Abb. 454) und die sogenannten vier Jahreszeiten in St. Petersburg.

Zu den Rompilgern ist auch Pierre Mignard zu rechnen, der sogar den Beinamen »le Romain« erhielt. Er ist 1612 geboren, war dann Schüler des Simon Vouet in Paris, hat



455. Lesueur, Die heilige Veronika. Louvre



456. Quentin de la Tour, Mme. Pompadour. Louvre



457. Liotard, Schokoladenmädchen. Dresden

sich aber erst in Italien durch das Studium des Annibale Carracci zu einem selbständigen Stil durchgerungen. 1657 kehrte er nach Paris zurück, wo er 1695 starb. Sein Bildnis der Maria Mancini, der Nichte des Cardinals Mazarin, um 1660 gemalt, gehört zu den populärsten Bildern der Berliner Gallerie (Abb. 453).

Der letzte berühmte Vertreter der französischen Malerei unter Louis XIII., der jung verstorbene Eustache Lesueur (1616—55), hat Italien nicht besucht, sondern seine Erziehung zunächst in der Werkstätte eines Naturalisten, des als Porträtist tüchtigen und vom Hofe begünstigten Simon Vouet, empfangen. Doch haben Poussin und die großen Italiener auf seine Kompositionen offenbar Einfluß geübt. Seine Figuren sind frei von gekünstelter Würde und ausgezeichnet durch den natürlichen Ausdruck der Empfindung (Abb. 455); nur sein Farbensinn blieb unentwickelt. Als Lesueurs Hauptwerk müssen die zweiundzwanzig Bilder aus dem Leben des hl. Bruno im Louvre bezeichnet werden, und unter ihnen wieder wegen des ergreifenden Ausdruckes und der schlichten Wahrheit der Tod des Heiligen. Alle diese Künstler können unter dem landläufigen Namen »Idealisten« zusammengefaßt werden. Sie bilden jedenfalls die wichtigste französische Gruppe. Doch hat auch die volkstümliche Richtung, welche die Gegenstände der Darstellung der unmittelbaren Wirklichkeit entlehnt, in dem gleichfalls in Rom ansässigen Jacques Courtois aus Burgund, daher unter dem Namen le Bourguignon den Zeitgenossen geläufig (1621—76), einen Vertreter gefunden. Für seine lebhaft bewegten und malerisch erfaßten Reitergefechte dankt er wahrscheinlich Cerquozzi, den beliebten italienischen Schlachtenmaler, und Salvator Rosa die reichsten Anregungen.

4. **Watteau und die Rokokomalerei.** Die feierliche Welt erschöpft sich wie in der Architektur, so auch in der Malerei. Das Leben wird als Spiel begriffen, und alle die langatmigen Reflexionen stören die muntere, frisch durchlebte Stunde. Das lustige Treiben der Komödianten, Maskenscherze, ländliche Vergnügungen, die erträumte Welt arkadischer Hirten bilden Lieblings-



458. A. Watteau, Liebesunterricht. Potsdam, Neues Palais

gegenstände der Schilderung. Die fêtes galantes, der Wiederschein der an den Höfen beliebten »Wirtschaften«, mit welchen sich die vornehmen Stände, ungehemmt von den Fesseln der Etikette erlustigten, füllen die Phantasie der Maler aus. Keiner hat sie so lebendig und auch künstlerisch so anziehend wiedergegeben, keiner überhaupt den Ton der höfischen Natürlichkeit so glücklich getroffen, wie Antoine Watteau aus Valenciennes (1684–1721). Watteau wird gewöhnlich als Autodidakt bezeichnet. Doch haben die Werke von Rubens, Teniers, Campagnola und anderer Venezianer unstreitig auf ihn Einfluß geübt, seine Lehrjahre bei Claude Gillot, einem berühmten Dekorationsmaler, Spuren zurückgelassen. Unermüdlicher Fleiß setzte ihn nicht allein in den Stand, ungeachtet eines kurzen, kränklichen Lebens eine erstaunliche Fruchtbarkeit zu entwickeln – an 560 Blätter sind nach seinen Gemälden und Zeichnungen gestochen worden –, sondern verlieh ihm auch eine Sicherheit der Hand, eine vollkommene Herrschaft über Formen und Bewegungen, welche unsere volle Bewunderung verdient. Watteaus Helden spielen nur mit Empfindungen. Dieses Spiel wird aber von den nervigen, geschmeidigen Herren, den koketten Damen mit den schelmigen Gesichtern, dem zurückgestrichenen Haare, den mutwilligen Stumpfnäschen, den kleinen zierlichen Köpfchen mit Feinheit und vollendeter Kunst durchgeführt. Auch die Trachten, die leichten Seidenwämser der Männer, die eleganten Hausgewänder der Frauen schmiegen sich den angenommenen Masken trefflich an. Watteau führt uns



459. Pater, Das Fest im Freien. Potsdam, Neues Palais



460. Boucher, Der gefangene Amor. London



461. Fragonard, Die Schaukel. London, Wallace-Coll.

bald die Hauptfiguren der französischen Komödie, insbesondere den täppischen Gille (Louvre), die anmutige Finette vor, bald schildert er Feste und Vergnügungen im Freien (Tafel XIX), musikalische Unterhaltungen und galante Liebesszenen (Abb. 458), ohne jemals die Grenzen des scherzenden Spiels zu überschreiten. Als sein Hauptwerk gilt die (nach einem Operntexte geschilderte) Einschiffung zahlreicher Liebespaare nach der Insel Cythera, dem Heiligtume der Venus (im Schlosse zu Berlin; eine Wiederholung im Louvre ist skizzenhaft behandelt).

Im Anfange seiner Laufbahn hatte Watteau nach Teniers' Vorbilde wirkliche Bauern und Soldaten geschildert; am Schlusse griff er wieder auf das wirkliche Leben zurück. Er malte für den ihm befreundeten Kunsthändler Gersaint ein großes Aushängeschild, welches eine Verkaufsszene und die Einpackung der gekauften Waren darstellt. In diesem Bild, das Berlin besitzt, hat der französische Kunsthandel des 18. Jahrhunderts eine beneidenswerte Verklärung empfangen. — Den Bedürfnissen des Bildnisses kam die Pastellmalerei am leichtesten und bestechendsten entgegen. Der Gefeiertste ist auf diesem Gebiet Maurice Latour aus St. Quentin (Abb. 456) (1704—88), neben dem Genfer Liotard (1702—89) (Abb. 457). Gewiß hat diese Technik fühlbare Grenzen, sie ist einseitig und gibt den Schein des äußeren Aspektes leichter wieder als die Rätsel der Seele. Aber jene Zeit liebte nicht Enthüllung des Inneren. Ihr Ideal ist ein typisches in den verschiedenen Ständen, Berufen und Geschlechtern, es genügt ein leiser Einschlag individueller Züge — darüber herausgehende Charakteristik wäre als indezent empfunden worden.

In Watteaus Fußtapfen traten Nicolas Lancret (1690—1743) und Jean Baptiste Pater (1695—1736) (Abb. 459), auch diese unerschöpflich in der Erfindung, im Zauber bizarrer spielender rhythmischer Szenen, alle mit dem Einschlag der arkadischen Welt, deren Heiterkeit keine Lüsternheit aufkommen läßt. Wenn die sogenannten Sittenmaler, zuerst Jean François Detroy (1679—1752), welcher übrigens auch in der großen Dekorationsmalerei tätig war,



462. Greuze, Die Dorfbraut. Louvre

später Carl van Loo (1705—65) und namentlich Pierre Baudouin (1723–69) die Liebesszenen in die wirkliche Welt verpflanzen, wird auch der Ton frivoler und derber.

5. Auch der Belgier **François Boucher** (1703–70), eine Zeitlang der Beherrscher der französischen Malerei, zuletzt aber durch Diderots Kritik grausam entthront, hat anfangs viel nach Watteau gearbeitet. Diese älteren Werke, überhaupt die einfachen Skizzen nach der Natur gehören zu dem Besten, was der ungemein fruchtbare und bewegliche, auf allen Gebieten der Malerei bewanderte Künstler geschaffen hat. Allmählich bildete Boucher im Einklang mit der Gedankenwelt, welcher er huldigte, eine eigentümliche, dekorativ wirksame, aber künstlerisch konventionelle, man möchte sagen geschminkte Malweise aus. Er liebt helle, rosige Töne, vermeidet die Schatten und erreicht dadurch, wie durch die mit leichter Hand hingeworfenen, gefälligen Formen den Schein sinnlicher Grazie. Boucher versetzt uns nicht bloß in eine mehr dem Ballett als der Natur abgelauschte Hirtenwelt, sondern zieht auch den Olymp in seinen Darstellungskreis. Aber seine Göttinnen und Nymphen dienen gleichfalls nur dem Zwecke, die Reize eines verfeinerten, fast entnervten Genußlebens zu schildern. Am ehesten wird man sich auch heute noch mit den Amoretten und Kinderengeln befreunden, die auf vielen seiner allegorischen und mythologischen Bilder ein anmutiges Spiel treiben (Abb. 460). Unter den Porträts sind die der Madame Pompadour, seiner Gönnerin, die besten. Ähnlichen Anschauungen wie Boucher huldigt sein Schüler und Gehilfe, der Provenzale Jean Honoré Fragonard (1732—1806), der ihn an Begabung und Geschmack noch übertrifft und in seinen Porträts und dekorativen Gemälden (Abb. 461) wie in seinen Radierungen eine geistvoll skizzierende Technik zeigt. Aber der energische Wandel des Geschmackes entzog ihm Erfolg und Anerkennung, die ihm erst die Gegenwart wieder im reichen Maße entgegengebracht hat. Am besten ist er im Louvre mit zahlreichen Bildern vertreten.

Die Rückkehr zur einfachen Natur offenbaren die Stilleben und Figurenbilder Jean Siméon Chardins (1699–1799). Er schildert das Leben und Treiben in bürgerlichen Kreisen und weiß in gut niederländischer Weise auch dem Hausrat und der unbelebten Natur eine anheimelnde Seite abzugewinnen. Dabei findet seine Palette neue warme, wahrhaftige Töne, die nicht mehr auf rosa gestimmt sind, sondern in der holländischen Weise den Reichtum der wirklichen Natur wiedergeben. In noch engerem Anschluß an die Lehren der Aufklärung und an das »tugendhafte Bürgertum« stehen die Gemälde des von Diderot hochgepriesenen Jean Baptiste Greuze (1725–1805). Seine Familienszenen (Abb. 462) spitzen sich zuweilen zu dramatischen Effekten zu, erzählen zusammenhängende Familiengeschichten. Die Züge seiner Mädchengestalten verschwimmen oft in Sentimentalität und Hingabe, aber sie sind seelenvoller und nicht weniger aufrichtig als die Cleopatra Guido Renis. Endlich sind noch die Illustratoren und Vignettenzeichner im Zeitalter Ludwigs XVI., wie Gravelot, Eisen, Moreau le jeune, Augustin de Saint-Aubin zu erwähnen. Eine überaus reiche Phantasie und eine gewandte Grabsticheltechnik hebt diese Blätter hoch über den Durchschnitt der damaligen reichen Produktion.



463. Jacob von Campen, Rathaus, jetzt Königl. Palais in Amsterdam

D. Die Niederlande

Politisch und kirchlich gingen die Wege Belgiens und Hollands seit den Unabhängigkeitskriegen und dem Frieden von 1609 auseinander. Auch künstlerisch scheint eine tiefe Kluft zwischen der Welt Rembrandts und Rubens zu gähnen. Aber abgesehen davon, daß fortwährend ein lebendiger Personen-, Formen- und Gedankentausch anhält, klärt sich für den tieferen Blick die Erkenntnis, daß sich hier in enger Nachbarschaft die barocke Kunst in ihren letzten Folgerungen und Gegensätzen vollendet; im Süden auf romanisch-katholischer, im Norden auf national-protestantischer Grundlage. Die Voraussetzung bildet für beide Richtungen neben dem gemeinsamen alt- und neuniederländischen Erbe die Kunst Italiens. Rubens geht da weiter, wo Tizian und Tintoretto geendet hatten. Aber auch Frans Hals, Rembrandt und Ruisdael sind nicht denkbar ohne die Vorarbeit der Genre-, Landschafts- und Helldunkelmalerei des italienischen Barock. Freilich gehen die Wege dann immer stärker auseinander, Holland erzeugt eine reine Bürgerkultur, da der Calvinismus die Kunst nicht beschäftigte. In der Baukunst und Bildnerei sind übrigens die Gegensätze verschwindend, und nur sachlich begründet.

1. Die Baukunst

Die Renaissance der Niederlande hatte schon, wie wir oben sahen (s. S. 186) aus eigener Kraft merkwürdig barocke Anläufe genommen, die sich nun auffällig verstärkten. Rubens hatte seinen Aufenthalt in Genua benutzt, um die dortigen Adelshäuser aufzunehmen und seinem Volk als vorbildlich zu empfehlen. Sein eigenes Haus in Antwerpen, der Triumphbogen, den er

1635 für den Einzug des Erzherzogs Ferdinand errichtete, und die Architekturen, die er auf seinen Gemälden bietet, sind im reinen Barockstil gehalten. Sein Freund Jacques Franquart († 1651), der Schöpfer der Jesuiten- und Augustinerkirche in Brüssel, war ganz dieses Geistes, noch mehr sein Schüler Lucas Faidherbe († 1697), der in wahrhaft üppigen Formen die Jesuitenkirche (St. Michael) in Löwen und die Beguinenkirche in Brüssel erstehen ließ. Die Häufung und Brechung der Glieder, die gerollten Verdachungen, die phantastischen Tür- und Fensterrahmen erinnern an spanischen Überschwang (S. 92) und an den deutschen Ohrmuschelstil. »Spansche Deurkens« nannte man auch die Portale (Abb. 464). Eine Reinigung der Formen ging wie in England (s. S. 206) von der Bekanntschaft mit Palladio aus. Dessen Stil verband sich leichter mit der heimischen Sitte großer dichter Fensterreihen, indem man je zwei Geschosse durch eine große Pilasterordnung verband. Jacob von Campen († 1657) führte diesen Aufriß zuerst am Rathaus zu Amsterdam (Abb. 463) durch und erreichte mit einfachen Mitteln einen bedeutenden Eindruck. In Brüssel folgte das Gildehaus der Bauhandwerker von A. de Bruyn 1698 nach, und selbst bescheidene Bürgerhäuser griffen zu dieser »großen Ordnung«, die sich in Backstein mit Hausteindekor sogar noch schöner und farbiger macht (Abb. 465). Der Fortsetzer von Campens in Holland war Pieter Post († 1669), der an seinen Hauptwerken, dem Mauritzhuys im Haag und dem Rathaus zu Maestrich den gleichen Aufriß noch ein wenig reiner und proportionierter anwandte. Philipp Vingboons († 1675), der dritte der »großen Holländer«, ein einflußreicher Theoretiker, hat umgekehrt in seinem Trippenhuys zu Amsterdam die Verhältnisse durch gar zu enge Pilasterstellung gekränkt und die Reinheit bis zur steifen Vernüchterung getrieben. Im Kirchenbau blieb der protestantische Norden arm, da das Mittelalter einen Überfluß von Kirchen hinterlassen hatte. Als Versuch für Neugestaltung der Predigtkirche ist nur die Lutherische Kirche in Amsterdam erwähnenswert, wo das antike Theater oder vielmehr die Renaissanceerneuerung desselben (in Vicenza) als Grundriß gewählt ist. Im katholischen Süden wurden Ordenskirchen, namentlich der Jesuiten, zahlreich neu errichtet, meist dreischiffige Säulenbasiliken wie in Genua und am



464. Die Propstei von S. Donatian in Brügge. 1662



465. Fassade des Fischmarktes in Gent



466. H. Verbruggen, Kanzel in S. Gudule in Brüssel. 1699

Rhein (s. S. 122), durch schöne Türme am Ende des Chors bereichert. Doch dringt auch die zentrale Kuppelkirche vereinzelt ein (Notre Dame von Montaigu 1610 von Wenzel Colberger und Notre Dame d'Hauswyck zu Mecheln von Faidherbe 1663). Im Gartenstil leisteten die Holländer weniger durch große wohlgebaute Parkanlagen als durch ihre Blumenzucht. Der Einfluß ihrer großen, vielfarbigen Tulpen- und Hyazinthenbeete auf die Farbenkultur des Zeitalters ist augenscheinlich. Die eigenartigen Gartenanlagen jener Zeit sind selten in natura noch erhalten; aber die holländischen und vlämischen Bilder geben hinreichend Beispiele für diese nicht auf der architektonischen Großzügigkeit oder den Wasserspielen beruhenden, sondern den Reichtum der fruchtbaren Erde offenbarenden Hortikultur.

2. Die Bildnerei

Belgien brachte auch im 17. Jahrhundert noch einen Überschuß von plastischen Talenten hervor, so daß es sehr gute Kräfte an alle Welt abgeben konnte. Sie sind uns schon in Italien, Spanien, Frankreich, England und Deutschland begegnet. Ganze Scharen und Geschlechter fanden daheim beim Bauschmuck der Kirchen und Rathäuser, an Grabmälern und Brunnen Beschäftigung. Die Duquesnoys in Brüssel, die Quellinus und die Verbruggen in Antwerpen, die Faidherbe in Mecheln füllten wieder die seit dem Bildersturm verödeten Kirchen mit Kanzeln, Altären, Beichtstühlen und Grabmälern, die an einförmiger protziger Fülle und Kraft mit dem römischen Barock wetteifern können. Artur Quellinus d. Ä. (1600—68) ist als Künstler und als Lehrer einer ganzen jüngeren Generation die bedeutendste Erscheinung. Aber für die innige Verbindung der Landeshälften ist es bezeichnend, daß er seine Hauptarbeit bei der Ausschmückung des Rathauses in Amsterdam fand. Es sind die beiden Giebelfelder und die Reliefwände des Gerichtssaales (»Vierschaar«), die durch Gedanken- und Formenreichtum überraschen. Ganz neu und frisch sind da seine geduckten Karyatidenpaare, verglichen mit gleichzeitiger französischer Eleganz. Und wie lebhaft anschaulich sind seine erzählenden Reliefs der drei gerechten Richter Brutus, Salomo und Zaleukus. Ebenso eigenartig reizvolle, innerlich empfundene Schöpfungen sind die acht Hauptgötter und all die Supraporten und Büsten, deren Tonmodelle im Reichsmuseum seine vibrierende weiche Hand erkennen lassen. Von seinen Schülern blieb Rombout Verhulst († 1696) in Holland, wo ihm große Grabmäler (des Admirals Tromp in Delft, des de Ruyter in Amsterdam, des Herrn von Inn- und Knyphausen in Mitvorde) zufielen. Das letztere ist



467. Jacques Berger, Brunnen auf dem Grand Sablon in Brüssel. 1752

echt barock gedacht, die lebende Gemahlin trauert halbliegend neben dem Toten. Ein so leichter, beinahe halbwacher Todesschlummer ist der Plastik wohl überhaupt nie mehr gelungen. Verhulst war es auch, der eine holländische Eigenheit, die Reliefszenen von Stadtwagen, Markt- und Kaufhäusern, die ins Gebiet der »Hauszeichen« fallen, zur künstlerischen Vollendung brachte, nämlich an der »Waage« und an der »Butterhalle« zu Leyden.

In Belgien gerieten die jüngeren Bildner sichtbar unter den Bann der mächtigen Formen und Erfindungen Rubens, so daß man von einem Rubensstil auch in der Plastik reden kann. Sie wagten auch den Schritt, sich vom Zwang der Baulinie, vom architektonischen Gerüst ganz zu befreien, besonders in den Prachtkanzeln, die sie üppig naturalistisch aus Baumstämmen, Geäst, Vorhängen und Figuren aufbauten. Henri Verbruggen ist der Schöpfer der Kanzel von S. Gudule in Brüssel (1699) (Abb. 466), wo die Vertreibung aus dem Paradies, der Lebensbaum und Maria als Drachentöterin eine bewegte Formen- und Gedankengruppe bilden. Am Fuß des Kanzelbaumes von St. Bavo in Gent von Laurent Delvaux (1745) ist die Zeit (Kronos) eingeschlafen und wird von der Wahrheit geweckt. Theodor Verhagen († 1759) in Mecheln benutzte das Vorbild von S. Gudule für die Riesenkanzel der Notre Dame d'Hanswyck (Vertreibung aus dem Paradies und Himmelfahrt Mariä). Die von Paris herüberdringende Klassizistik der Berger (Abb. 467), van Pouckes und Godecharles machte dieser muskelstarken und sinnenfreudigen Kunst ein Ende, nicht aber der dichtenden Allegorie, die in griechischem Gewande an den öffentlichen Bauten Brüssels ganz besonders gepflegt wurde.

3. Die Malerei

1. Rubens und die flandrische Kunst

1. **Niederländer in Italien.** Der Glaube an die berechtigte Vorherrschaft Italiens im Reiche der Kunst, welcher am Anfang des 16. Jahrhunderts die selbständige Weiterbildung der flandrischen Malerei gehemmt und sie in italienische Geleise gelockt hatte, wurde auch von den Späteren nicht aufgegeben. Man fühlte, daß dort unten Dinge geleistet wurden, denen mit dem einheimisch-nationalen Stil nicht beizukommen war. Eine gedeihliche Fortentwicklung der vlämischen Kunst nur in den Spuren Pieter Brueghels erschien nicht möglich. So pilgern auch noch im 17. Jahrhundert regelmäßig die Künstler über die Alpen, um in Italien die volle Meisterschaft zu erwerben. Andere Vorbilder waren aber hier an die Stelle der früher verehrten Ideale getreten. Die Naturalisten und Tenebrosi gaben vorwiegend den Ton an und zogen auch viele nordische Künstler in ihre Kreise In der Auffassung und Richtung der Naturalisten fanden diese manche ihnen längst bekannte Züge; in der Betonung des Kolorits, in der Beschränkung der Phantasie auf die wirkungsvolle Zusammenstellung derb realer Gestalten entdeckten sie eine auch in der heimischen Kunst oft geübte Gewohnheit.

So kam es, daß die nordischen Maler, auch wenn sie in Italien studierten, nicht ganz mit ihren überlieferten Anschauungen zu brechen brauchten, in einzelnen Fällen sogar durch deren Betonung zu Ansehen gelangten. An die Stelle der geschlossenen nationalen Künstlergemeinde war namentlich in Rom eine internationale Gesellschaft getreten, welche sich nach Landsmannschaften gruppierte, deren Wege sich in künstlerischer Hinsicht aber mannigfach kreuzten. Die





468. P. P. Rubens, Der Früchtekranz. München

»Schilderbent« in Rom, die fröhliche Vereinigung niederländischer und deutscher Künstler, in welcher diese charakteristische Kneipnamen führten und zu allerhand Kurzweil zusammensaßen, erhielt sich durch mehrere Geschlechter bis zum Ausgang der niederländischen Kunstblüte.

Einzelne nordische Maler folgten entschlossen italienischen Spuren, wie z. B. Gerard Honthorst aus Utrecht, von den Italienern Gherardo delle Notti benannt (1590—1656). In seinen Nachtstücken wirkte er, ähnlich wie Caravaggio, durch scharf einfallende, die weitere Umgebung im Dunkel lassende Lichter; er wandte daher mit Vorliebe Kerzenbeleuchtung an. Andere Maler fesselt nicht so sehr die italienische Kunst als die italienische Natur. Die Landschaft und das Volksleben Italiens wurde für zahlreiche Söhne des Nordens, Franzosen und Niederländer, eine unerschöpfliche Quelle von Anregungen. Die italienische Landschaftsmalerei ruht wesentlich in den Händen der Franzosen; ein Holländer, Pieter van Laer oder Bamboccio († 1642), ist in Italien der typische Meister ziemlich derber, aber mit kräftigen Farben gemalter Volksszenen geworden (Abb. 469).

2. **P. P. Rubens.** Derjenige, welcher den großen Fang tat und das Erbe Michelangelos und Tintorettos mit dem eigenen vlämischen Kraftgefühl sieghaft verband, war Peter Paul Rubens. Der Vater, ein Antwerpener Schöffe, hatte, um der Verfolgung zu entgehen, welche ihm, wie allen protestantisch Gesinnten, von den spanischen Machthabern drohte, die Flucht ergriffen und sich 1568 in Köln niedergelassen. Ein unerlaubtes Verhältnis, das er mit der Gemahlin Wilhelms von Oranien, Anna von Sachsen, unterhielt, zog ihm die Rache der beleidigten Fürstenfamilie zu. Er wurde in der nassauischen Festung Dillenburg in Haft gehalten, dann auf die Fürbitte seiner Gattin Maria Pypelinx in Siegen interniert. Hier gebar ihm die vortreffliche, energische Frau 1577 einen Sohn, unseren Peter Paul Rubens. Gegen die Richtigkeit dieser Erzählung wurden zwar mehrfach Zweifel erhoben, Köln oder Antwerpen als Geburtsstätten des Meisters gepriesen, doch sind alle gegen Siegen vorgebrachten Gründe zu leicht befunden worden. Wahr ist nur, daß die Familie 1578 nach Köln zog, später mit den spanischen Behörden Frieden machte, zur katholischen Kirche zurücktrat und 1588 (der Vater war 1587 in Köln verstorben) nach Antwerpen zurückkehrte.

Obwohl in der Fremde geboren, und zwar im Todesjahr Tizians, bleibt Rubens doch der echte Sohn Flanderns. Er genoß eine sorgfältigere Erziehung, als sie sonst Malern im Norden zuteil wurde, und trat zuerst in die Werkstätte des Tobias Verhaegt, eines auch in Italien



469. Pieter van Laer, Die Bocciaspieler (untere Hälfte). Dresden

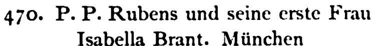
geschätzten Landschaftsmalers, ein. Als weitere Lehrer werden genannt der durch kräftigeren Formensinn ausgezeichnete Adam van Noort (1562—1641) und Otto van Veen (1558 bis 1629), ein mehr gelehrt gebildeter als künstlerisch selbständiger Mann.

Von größter Wichtigkeit für Rubens' Entwicklung war die im Jahre 1600 von ihm unternommene Reise nach Italien. Wir finden ihn, bald nachdem er Italien betreten hatte, in den Diensten des Herzogs Vincenzo Gonzaga in Mantua, eines für die Klasse vornehmer Kunstgönner typischen Fürsten. Seine Liebhaberei umfaßt gleichmäßig Pferde, Hunde, Komödianten und Bilder. Mit demselben Eifer treibt er Musik wie Alchymie und Astrologie. Aus Spanien verlangt er zu gleicher Zeit Abbildungen wundertätiger Madonnen und Porträts schöner Frauen. In seiner Residenz sammelt er alle erdenklichen Kunstschätze und kann es doch in ihr, von einer unersättlichen Reiselust getrieben, niemals auf die Dauer aushalten. Im Dienste dieses Fürsten unternahm Rubens 1603, um Geschenke zu überbringen eine längere Reise nach Spanien. In Italien hielt er sich, von Mantua abgesehen, vorzugsweise in Rom auf. Auch in Genua verweilte er, von der prächtigen Palastarchitektur der Stadt angezogen, viele Monate. »Ich habe in meiner Jugend die Seligkeiten Italiens reich gekostet,« schrieb Rubens nachmals einem Freunde. Und in der Tat füllte der Aufenthalt in Italien nicht allein eine stattliche Reihe von Lebensjahren aus — erst 1608 kehrte er nach der Heimat zurück —, sondern übte auch auf seine künstlerische Natur eine tiefe Wirkung aus.

Wenige Künstler haben in Italien so viel gelernt wie Rubens. Er kannte und schätzte die älteren Meister, deren Werke er eifrig kopierte oder doch skizzierte. Er scheute sich nicht, von ihnen einzelne Motive offen zu borgen. Wir erkennen in seiner »Taufe Christi« Gestalten aus Michelangelos Schlachtenkarton; Raffaels Kartons regten ihn zu Teppichentwürfen aus der römischen Geschichte (Decius Mus) an; auf Mantegna geht sein »Christus auf dem Stroh« (Antwerpen) zurück, wie seine »Amazonenschlacht«, das nackte Frauenporträt (Pelzchen) in Wien und sein »Venusfest« auf Tizian, der »hl. Hieronymus« (Antwerpen) auf Carracci. Auch der Einfluß Giulio Romanos, dessen Werke er in Mantua vor Augen hatte, macht sich in Rubens' Gemälden geltend. Doch bleibt er von eklektischen Neigungen frei. Offenbar will er sich klare







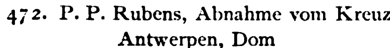
470. P. P. Rubens und seine erste Frau Isabella Brant. München

471. P. P. Rubens und seine zweite Frau Helene Fourment. Paris. Rothschild

Rechenschaft über das bisher in der Malerei Geleistete und Gewonnene geben und durch das Studium zahlreicher Werke einen tieferen Einblick in das schöpferische Wesen der Kunst gewinnen. Ihm erscheint die italienische Kunst von Mantegna bis Caravaggio als gute Schule, nicht als Muster und Schranke. Seine ursprüngliche Natur wird nicht versehrt, sein frisches Auge nicht getrübt. Es ist vorwiegend der große Stil, der dramatische Zug, der pathetische Ausdruck, das Machtvolle und Pomphafte der Schilderung, was er der italienischen Renaissance abgelauscht hat. Wie weit sich Rubens von der humanistischen Grundlage der italienischen Renaissance schon entfernt hat, zeigt seine Stellung zur Antike. Als Künstler sieht er in ihr eine Art von Vorwelt, in welcher elementare Leidenschaften und Stimmungen, ein unverfälschtes, gewaltiges Naturleben walten. Hier denkt er sich den rechten Schauplatz für seine mächtigen Männer und wuchtigen Frauen; hier kann er den Naturalismus zu den kräftigsten und üppigsten Formen steigern und ihm Wirkungen abgewinnen, welche die auf die gemeine und gewöhnliche Wirklichkeit gerichtete naturalistische Kunst nie erreichen konnte. Der starke, aber gesunde sinnliche Zug seiner Phantasie empfing dadurch, daß er die stürmischen Liebesszenen, die Freuden der Jagd und des Zechens in ferne heroische Zeiten übertrug, einen idealen Schimmer.

Als Rubens Italien verließ, hatte er seine volle Reife bereits erreicht; nur die Farbengebung, welche jetzt noch braune Töne und graublaue Halbschatten zeigt, gewann später einen viel festlicheren Glanz und leuchtende Kraft. Kurze Zeit hielt er sich in Brüssel auf; bald nach seiner Vermählung mit Isabella Brant (1609) nahm er seinen ständigen Aufenthalt in Antwerpen, wo er sich 1611 ein prächtiges, allmählich zu einem Museum erweitertes Haus erbaute. Das lebendigste Zeugnis seines Glückes in diesen Tagen bietet uns das Doppelporträt in der Münchener Pinakothek (Abb. 470), welches ihn und seine Frau, traulich in einer Laube beieinander sitzend, darstellt. Vom künstlerischen Wert abgesehen, hat das Gemälde noch eine typische Bedeutung. Es eröffnet den Reigen der Ehestandsbilder, welche in den Niederlanden so zahlreich vorkommen; das Glück solcher Gemeinschaft ist auch bei den Künstlern das Fundament ihres Wirkens.





472. P. P. Rubens, Abnahme vom Kreuz
Antwerpen, Dom



473. P. P. Rubens, Marter des hl. Levinus
Brüssel

Ununterbrochen folgen im nächsten Jahrzehnt ausgedehnte Werke, welche gegen die späteren auch dadurch sich auszeichnen, daß der eigenhändige Anteil des Meisters vorwiegt. Im Jahre 1610 malte Rubens die Aufrichtung des Kreuzes (jetzt im Dom zu Antwerpen). Im folgenden Jahre bestellte die Armbrustergilde bei ihm einen großen Christophorus-Altar, welcher im Mittelbilde die Kreuzabnahme (Abb. 472), auf den Flügeln die Heimsuchung und Darstellung im Tempel schildert (Dom zu Antwerpen). Rubens hat sich in der wunderbar geschlossenen Komposition an italienische Vorbilder gehalten; aber die lebendige, fein abgewogene Gliederung des Anteils, den alle Personen an dem Vorgange nehmen, der gleichmäßige und dennoch nach den verschiedenen Charaktern reich abgestufte Ton der Empfindung, der ernst gemessene Ausdruck sind sein künstlerisches Eigentum. Aus dem Jahre 1613 stammt der für seinen Freund, den Bürgermeister Rockox, gemalte Flügelaltar (Museum zu Antwerpen): der ungläubige Thomas, mit den Bildnissen des Stifters und seiner Frau auf den Flügeln. In diesem Werke lieferte Rubens den Beweis, daß ihm für die tiefere psychologische Schilderung die Linien und Farben ebenso zu Gebote standen, wie für leidenschaftlich bewegte pathetische Szenen. Bald darauf, in den Jahren 1620—26, übernahm er zwei große Bilderfolgen. Er entwarf den ganzen malerischen Schmuck für die neuerbaute Jesuitenkirche in Antwerpen, der leider größtenteils bei einer Feuersbrunst zugrunde gegangen ist. Ein Rest dieses Bilderschmuckes sind die beiden Gemälde im Hofmuseum in Wien, welche Wundertaten der Heiligen Ignatius und Xaver darstellen und durch die Kunst, mit welcher Rubens abstrakte Vorgänge sinnlich verständlich und wirkungsvoll zu verkörpern wußte, überraschen. Den anderen großen Auftrag erteilte ihm die Königin von Frankreich, Maria von Medici, welche im Luxemburg-Palaste in Paris ihr und ihres verstorbenen Gemahls, Heinrichs IV. Leben in zwei Bilderreihen (die einundzwanzig Bilder der ersten Reihe beziehen sich auf die Königin, die zweite Reihe blieb unvollendet)



474. P. P. Rubens, Der Spaziergang. München

verherrlicht sehen wollte. Kein Werk — einzelne Allegorien ausgenommen — erscheint so eng mit den damals herrschenden poetischen Anschauungen verwebt, huldigt so unbedingt der eigentümlichen ästhetischen Geschmacksrichtung jener Zeit wie diese jetzt im Louvre aufgestellte Galerie. Antike Götter und allegorische Gestalten gehen unmerklich ineinander über und stehen alle zusammen wieder auf demselben Boden wie die historischen Figuren.

Bisher verfloß Rubens Leben ohne Trübung in ausschließlich künstlerischem Schaffen. Im Jahre 1626 starb seine Frau. In den folgenden vier Jahren wurde er durch politische Aufträge, die ihn nach Madrid (1628), London (1629) usw. führten, in einen neuen Interessenkreis gedrängt. Die hohen Herren, wie der englische König, Buckingham, König Philipp IV. usw., waren bei ihren ästhetischen Passionen berühmten Künstlern besonders leicht zugänglich, Rubens aber durch seine Bildung und seinen weltmännischen Sinn nicht ungeeignet, die Wünsche und Pläne des Statthalters bei fremden Höfen eindringlich zu vertreten. Seiner diplomatischen Laufbahn machte ein ärgerlicher Zwist mit den Repräsentanten der belgischen Stände, welche in den Verhandlungen mit Holland andere Ziele verfolgten als die Erzherzogin Isabella, und dann der Tod dieser seiner vornehmsten Gönnerin, ein Ende. Auch hatte für ihn sein Haus durch den Einzug seiner zweiten, jugendlich blühenden, damals erst 17jährigen Frau Helene Fourment (1630), neuen Reiz gewonnen. Von seinem neuen Glück legen Familienbilder wie diejenigen in der Münchener Pinakothek und in der Galerie Rothschild in Paris Zeugnis ab. Auf dem ersteren (Abb. 474) sehen wir das glückliche Paar, begleitet von Nikolas, dem zweiten Sohn aus Rubens' erster Ehe, an einem strahlenden Maientage, an dem Flieder und Tulpen blühen, an der Parkseite des stattlichen Hauses spazieren. Auf dem anderen (Abb. 471) ist die junge, schöne Mutter an seinem Arme und einem Knaben am Gängelbande lustwandelnd dargestellt.



475. P. P. Rubens, Heilige Cäcilie. Berlin, Kais.-Friedr.-Mus.

Wie sehr auch sein Auge an der üppigen Schönheit der zweiten Frau sich erfreute, beweisen nicht nur die zahlreichen Porträts, die er mit sichtlicher Liebe ausführte, sondern auch die wiederholte Wiedergabe ihrer Züge in seinen großen religiösen und mythologischen Bildern. In dem »Mädchen mit dem Pelze« (het Pelzken) in der Wiener Galerie stellt er sie dar, wie sie im Begriffe steht in das Bad zu steigen, in dem »Urteil des Paris« in Madrid hat sie die Rolle der Venus übernommen, hier wie dort ihre üppig schönen Körperformen ungescheut enthüllend. Bis an sein Lebensende bewährte sich Rubens, von zahlreichen Schülern unterstützt, als ein überaus fruchtbarer, in seiner Tätigkeit kaum nach irgendeiner Seite hin beschränkter Meister. Er starb 62 jährig am 30. Mai 1640 mitten in reichster Schaffenskraft.

Die Zahl der aus Rubens' Werkstätte stammenden Gemälde ist eine erstaunlich große; sie umfaßt etwa 2000 Bilder. Natürlich darf man das technische Vermögen des Künstlers nicht schlechthin nach den Leistungen seiner Werkstatt beurteilen. Bei sehr vielen Bildern begnügte sich der Meister damit, die Komposition zu entwerfen und nach deren Ausführung durch die Hand der Schüler und Gehilfen mittels Retuschen nachzuhelfen. Außerdem muß man im Auge behalten, daß Rubens seine Werke nach seinem eigenen Zeugnis oft erst am Orte ihrer Aufstellung zu vollenden liebte und die Beleuchtung und den Farbenauftrag nach der Entfernung des Bildes von dem Auge des Beschauers bestimmte. Die riesigen Altäre z. B. sind nach anderen Grundsätzen gemalt, die einzelnen Töne hier viel kräftiger nebeneinandergesetzt als in seinen Porträts und kleinen Gemälden. Leuchtend und klar bleibt sein Kolorit immer; feine Lasuren verbinden die Lokaltöne, leichte, immer noch farbige Schatten runden die Flächen ab. Der breite Auftrag und die mit den einfachsten Mitteln erzielte sichere Wirkung beweisen die vollkommene Herrschaft des Meisters über die technische Seite seiner Kunst. Auf solche Weise wurde seine sonst unfaßbare Fruchtbarkeit ermöglicht und seiner die ganze darstellbare Welt umspannenden Phantasie die volle Freiheit der Bewegung geschenkt. Seiner persönlichen Natur, wie der Richtung der Zeit, namentlich auch der Wendung, welche Dogma und Kultus in der katholischen Kirche genommen hatten, mußte es zugeschrieben werden, daß pomphafte Darstellungen (Anbetung der Könige), Schilderungen mächtiger Aktionen voll Leben und gewaltiger äußerer Kraftentfaltung seiner Schöpferkraft sich am häufigsten finden. Selbst wenn der Gegenstand der Schilderung an sich allen poetischen Reiz entbehrt, weiß ihn Rubens durch den Glanz der Farben künstlerisch zu verklären. Konventionell und abstrakt war der Auftrag zum Ildefonso-Altar: die Madonna, von ihrem himmlischen Hofstaate umgeben, überreicht dem Ver-

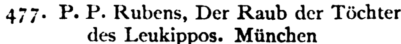


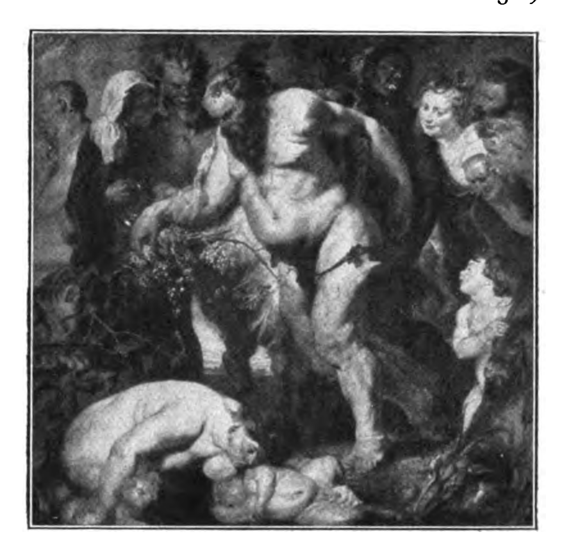
476. P. P. Rubens, Ildefonso-Altar. Wien

teidiger der unbefleckten Empfängnis, dem hl. Ildefonso, als Zeichen ihrer Huld ein kostbares Meßgewand. Und doch hat Rubens in dem Mittelbilde des Ildefonso-Altars in Wien (Abb. 476), welchen er im Auftrage der Infantin Isabella (ungefähr 1632) ausführte, die Szene malerisch überaus wirksam gestaltet, durch die vornehme Haltung der Hauptpersonen und die lebendige Teilnahme der Nebenfiguren dem Vorgang ein reicheres Interesse abgewonnen. Daß er aber auch in das tiefere Seelenleben christlicher Heilsgedanken einzudringen die Kraft besaß, zeigt unter anderem das Gemälde in der Pinakothek in München: »Christus und die Sünder«. Wenn seinen Madonnen der überlieferte ideale Zug abgeht, so bieten sie doch stets den anmutigen Wiederschein eines fröhlichen Mutterglückes.

Viel freier als in religiösen Darstellungen konnte sich sein überströmendes Kraftgefühl, seine Vorliebe für die Wiedergabe leidenschaftlicher Stimmungen in mythologischen Gemälden äußern (Tafel XX). Als Wahrzeichen, wie er die antike Mythenwelt auffaßte, möchte man sein Bild der Venus als Amme der Amoretten gelten lassen. Die Götter bewohnen nicht mehr den hohen Olymp, sondern erscheinen in eine ferne Urwelt versetzt, in welcher das rein physische Leben gewaltig wogt, Genüsse und Empfindungen auf elementarem Boden sich bewegen. Dianas Jagdfreuden, ihr Aufbruch zur Jagd und ihre Heimkehr von derselben, Mädchenraub und Liebesüberfälle haben seinen Pinsel wiederholt beschäftigt; unerschöpflichen Bilderstoff bot ihm namentlich die selige Trunkenheit Silens und seiner Genossen (Abb. 478). Das Bild (heute in München), von gewaltiger Stoßkraft und Lebensfülle, hing bei Rubens Tod noch unverkauft im Atelier, die Berliner Umformung und Elegantisierung, bei der wohl van Dyck beteiligt war, zeigt den Geschmack des Publikums, das damals wie heute das Gemilderte und Verhübschte dem Elementaren vorzog. Selbst die Kinder, welche Rubens bald im fröhlichen Reigen, bald mit Fruchtkränzen beladen in köstlichem Humor darstellt (Abb. 468), können die bacchische Abstammung nicht verleugnen




477. P. P. Rubens, Der Raub der Töchter des Leukippos. München



478. P. P. Rubens, Der trunkene Silen München

Der Freude an der Wiedergabe eines leidenschaftlich bewegten Naturlebens danken auch seine Löwenjagden (Abb. 479) und Tierkämpfe das Dasein. Selbst wo Tiere nur als Staffage auftreten, wie in einzelnen allegorischen Darstellungen der vier Weltteile, bekunden sie die Wahrheit seines Ausspruches, in der Darstellung von Tieraktionen sei er sogar dem berühmtesten Tiermaler seiner Zeit überlegen, dem Franz Snyders in Antwerpen (1579—1657), der übrigens erst durch den Einfluß von Rubens Jagdmaler wurde, in der Jugend aber Stilleben malte, die in ihrer Farbenwirkung seine späteren Tierstücke übertreffen.

Wenn die großen Kirchenbilder und die mythologisch-allegorischen Darstellungen häufig die italienische Schule verraten, in welcher Rubens zur Selbsterkenntnis gelangte, wenn er in bezug auf Darstellbarkeit des Gräßlichen (Kreuzigung Petrie in der Peterskirche zu Köln, 1638 für den kunstfreundlichen Kaufherrn Jabach gemalt) dieselben Anschauungen hegte wie die italienischen Naturalisten, so kommt die unbedingt flämische Natur in seinen Landschaften und Genrebildern zum Vorschein. Namentlich in seinen letzten Jahren, in welchen er als Schloßherr auf dem »Steene« bei Mecheln mit seiner Gattin weilte, gewann er reiche Muße, das Volk und die landschaftliche Natur der Heimat schärfer in das Auge zu fassen. Von seinen Genrebildern streift der »Liebesgarten« in Madrid (Abb. 480), eine Unterhaltung von Liebespaaren in einem Parke, an die später so beliebte Gattung der galanten Feste an, während die »Kirmes« im Louvre (Abb. 481), der »Bauerntanz« in Madrid die ungezügelte Lebenslust der unteren Volksklassen in derber Wahrheit vorführen. Auch seine Landschaften beherrscht der heroische Ton durchweg. Mit großer Sorgfalt hat er die Luftströmungen beobachtet; mit bewundernswürdiger Wahrheit gibt er das Wolkenspiel, den Kampf von Licht und Schatten in der Luft wieder.

Rubens wäre kein echter Sohn des Nordens gewesen, wenn er nicht auch der Porträtmalerei sich eifrig gewidmet hätte. Unter den männlichen Bildnissen nehmen die sogenannten vier Philosophen (Lipsius und seine Schüler) in der Pittigalerie zu Florenz aus früher Zeit den ersten Rang ein. Auch sich selbst und seine beiden Söhne hat Rubens gemalt; diese Bilder haben eine mehrfache Wiederholung erfahren. Von den Frauenporträts ist, außer den Bildnissen seiner beiden Frauen, das Porträt einer Antwerpener Schönheit, Fräulein Lunden, unter der falschen Bezeichnung »Chapeau de paille« (statt chapeau de poil) bekannt, am berühmtesten. Doch zeigt das Bild (London, Nationalgalerie) mehr schöne Rasse als Indivi-

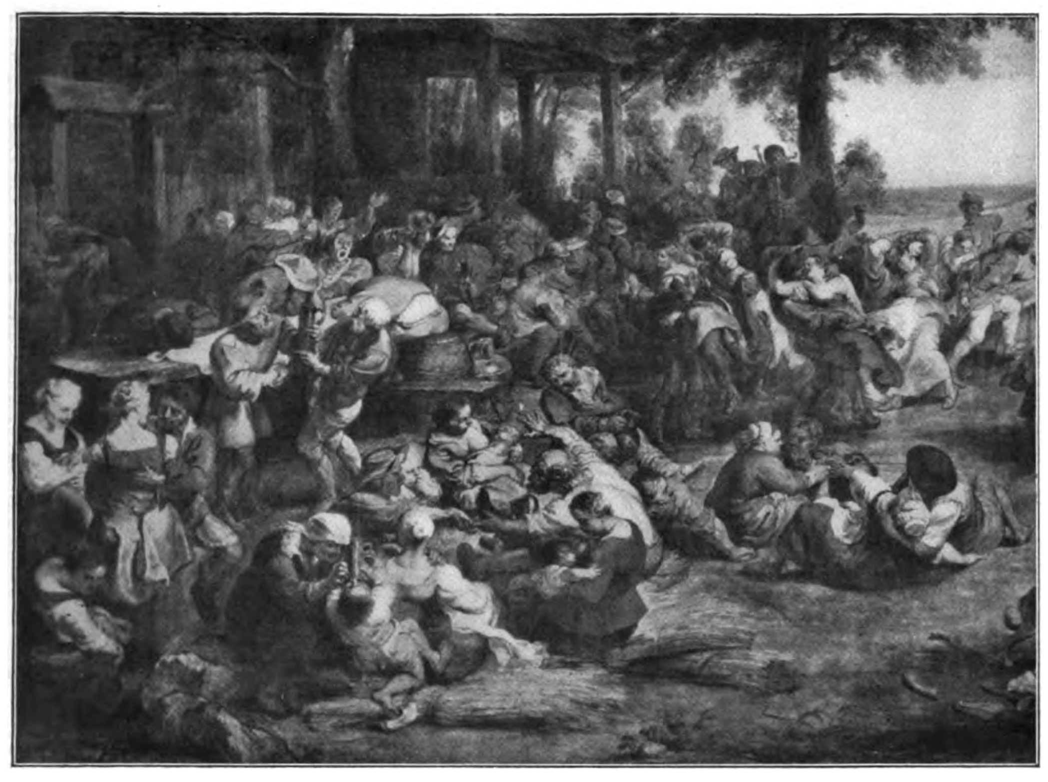


479. P. P. Rubens, Löwenjagd. München

dualität. Gereiftere Personen, wie die Frau des Charles Cordes in Brüssel, die Maria von Medici oder die Infantin mit ihrem Gemahle auf den Flügeln des Ildefonso-Altares, liegen ihm besser. Von außerordentlicher Kraft und Wahrheit sind z. B. auch die Negerköpfe in



480. P. P. Rubens, Der Liebesgarten. Ausschnitt. Madrid



481. P. P. Rubens, Die Dorfkirmes. (Linke Hälfte.) Louvre

Brüssel (Abb. 482). Mit Rubensbildern kann man die ganze Bibel vom Engelsturze bis zum Jüngsten Gericht illustrieren, ebenso den ganzen Ovid.

3. **Zeitgenossen und Gehilfen von Rubens.** Neben Rubens traten natürlich die älteren Maler von Antwerpen weit zurück. Die besten unter ihnen wie Jan Brueghel, der sogenannte Sammetbrueghel, in mannigfachen Gattungen der Malerei erfahren, aber doch als Landschaftsmaler am hervorragendsten (Abb. 483), dann Sebastian Vranx (1573—1647), welcher das Reiterleben ebenso lebendig wie farbenreich schilderte, oder die beiden Kircheninterieurmaler Hendrick Steenwijck der Ältere und der Jüngere standen ohnehin auf anderem Boden und lösten andere Aufgaben als der flämische Großmeister.

Von den Kunstgenossen gleichen oder wenig jüngeren Alters bewahrten sich vornehmlich nur Kaspar de Crayer (1582—1669) und Jakob Jordaens (1593—1678) eine größere Selbständigkeit. Jordaens ist der eigentliche Erbe von Rubens' Kunst und Ruhm, den er fast 40 Jahre überlebte, während van Dyck (s. u.) ja schon ein Jahr nach des



482. P. P. Rubens, Vier Negerköpfe. Brüssel



483. Rubens und Jan Brueghel, Das Paradies. Haag, Mauritshuis

Meisters Tode auch starb. Jordaens' derb flämische, gesunde Natur befähigte ihn nicht, die ganze Hinterlassenschaft eines Rubens zu verwalten. Er nahm sich daraus, was er begriff und tränkte dies mit urwüchsigem Lebensbehagen. Das Volkstümliche, Derbe und Animalische spielt dabei eine große Rolle; je salonmäßiger van Dyck war, desto lieber hält sich Jordaens in Küche, Keller und Schweinestall auf. Höchst unbekümmert werden auch die Götter und Griechen in diese Zone genötigt; Diogenes tastet sich mit der Laterne zwischen rüpelnden flämischen Bauern durch, um einen Menschen zu finden. Aber Jordaens hat auch andere Klänge; es gibt hohe Kirchenbilder von ihm (z. B. Simeon im Tempel in Dresden), die den vollen Orgelton lodernder Feierlichkeit haben, und seine Madonnenbilder haben schlichteste Natürlichkeit. Berühmt sind auch seine Bildnisse; Jordaens ist eben so hoch begabt, daß er alles kann, ihm fehlt nur der souveräne und vornehme Geist seines Mei-



484. Jac. Jordaens, Der König trinkt. Brüssel



485. A. van Dyck, Beweinung Christi. München

sters. Bei den »Bohnenfesten« und ähnlichen Land- und Tafelfreuden bricht außerdem ein derber Humor hervor, um den ihn Rubens gewiß beneidet hätte (Abb. 484).

4. **A. van Dyck.** Antonius van Dyck wurde als Sohn wohlhabender Eltern 1599 in Antwerpen geboren, genoß zuerst den Unterricht Hendrik van Balens (1575—1632), dessen glattgemalte mythologische Bilder sich einer großen Beliebtheit erfreuten, trat dann aber in die Werkstätte von Rubens ein. In einer Anzahl Bildern seiner Frühzeit (Kreuztragung in Antwerpen, Verspottung Christi und Ausgießung des heiligen Geistes in Berlin) erscheint er völlig von der Auffassung seines zweiten Lehrherrn bestimmt. Gelegentlich hat ihm Rubens auch größere Aufgaben zu selbständiger Bearbeitung überlassen. So schuf z. B. van Dyck nach flüchtigen Skizzen von Rubens die farbigen Kartons für die Teppiche, welche die Geschichte des Decius Mus (Galerie Liechtenstein in Wien) erzählen. Seine künstlerische Bildung vollendete er in Italien (1623 bis 1626), wo ihn besonders Tizian fesselte. Sein kavaliermäßiges Auftreten trug ihm bei den römischen Genossen den Spitznamen »Sinjor« ein. Zahlreiche Bildnisse (Genua, Florenz) zeugen von seiner ernsten, feierlichen, schon damals vornehm abgetönten Auffassung. Sie sind dabei aber frisch und lebendig in der Auffassung, kräftig leuchtend in der Farbe. Im Jahre 1632 siedelte er, zum Hofmaler des Königs berufen, nach London über, heiratete eine Hofdame, Mary Ruthven, kam auf diese Art mit vornehmen Kreisen in Verbindung und stieg durch eigenes Verdienst zu glänzenden Verhältnissen empor. Er starb leider schon ein Jahr nach Rubens' Tod, 1641. Bei van Dyck kommt alles früh, seine Reife, sein Ruhm, sein Tod. Seine Phantasie und sein Formensinn bewegten sich in zu engen Grenzen, als daß er mit Rubens und auch mit Jordaens in großen Kompositionen hätte wetteifern können. Wohl versuchte sich auch van Dyck im großen Stil. Der Verlust der Regentenbilder im Brüsseler Rathause, die Nichtausführung der Teppichkartons mit Schilderungen aus dem Leben Karls I. in London sind indes kaum zu beklagen. Die noch erhaltenen (fragmentarischen) Skizzen zeigen, daß er solchen Aufgaben nicht gewachsen war. Am besten versteht er, elegische Stimmungen (Beweinung Christi, Christus am Kreuze) zu verkörpern und solchen Andachtsbildern eine fesselnde Wirkung zu verleihen (Abb. 485). Ein leichter Abglanz von Rubens' reicher Lebenslust ruht auf seinen Kinder-





486. A. van Dyck, Der Bildhauer Duquesnoy. Brüssel



487. A. van Dyck, Prinz Thomas v. Savoyen. Turin

gestalten: die Madonna und die weiblichen Heiligen aber zeigen feinere Formen und zartere Empfindungen. Der Hauptruhm des Künstlers knüpft sich an seine zahlreichen (über 200) Bildnisse. Er verdankt den Erfolg als Porträtmaler seinem feinen Verständnis für das vornehme Auftreten, seiner glücklichen, durch persönliche Neigungen verstärkten Gabe, sowohl das aristokratisch Selbstbewußte wie das durch elegante Haltung und zierliches Auftreten gewinnende Wesen zu lebendigem Ausdruck zu bringen. Die Porträts aus seiner früheren Zeit, vorwiegend Künstler (Abb. 486) oder Personen aus bürgerlichen Kreisen darstellend, stehen künstlerisch am höchsten. Hier gibt er die Natur ungeschminkt wieder. Auch das Familienbild des Tiermalers Snyders in Petersburg, der sogenannte Bürgermeister und die Bürgermeisterin in München, der Syndikus van Meerstraten mit einer antiken Büste zur Seite in Kassel atmen volles Leben. Auch die Frauen (Marie Louise von Tassis in der Liechtensteingalerie in Wien) werden noch nicht durch übertriebene Eleganz der Haltung geschädigt. Später in die englischen Hofkreise eingezwängt, zum Schnellmalen verurteilt, schildert er häufig die Personen nicht wie sie sind, sondern wie sie sich am vorteilhaftesten im Gemälde ausnehmen. Die mangelnde Individualität wird durch die nach der Schablone gemalten schönen Hände und durch gekünstelte Stellungen noch fühlbarer. Nur die Fürstenbilder machen eine Ausnahme und zeigen in den besten Exemplaren, wie in Karls I. Aufbruch zur Jagd im Louvre, in dem Prinzen Thomas von Savoyen in Turin (Abb. 487) und in den Kindern Karls I. (Turin, Abb. 488, Dresden u. a. O.), volle Wahrheit und lebendige psychologische Auffassung. Die malerische Gestaltung der Räumlichkeit, in die van Dyck seine Porträtfiguren zu stellen pflegte, um wirksame Farbengegensätze zu gewinnen: auf der einen Seite eine geschlossene, meist reich drapierte Wand oder auch dichter Baumschlag, auf der anderen ein Ausblick ins Freie mit einem Stück Himmel, wurde für die Bildnismalerei späterer Zeiten von vorbildlicher Bedeutung. Neben seinen gemalten Porträts dürfen die radierten, 20 an der Zahl, nicht vergessen werden. Sie bilden den Grundstock der »Ikonographie« van Dycks, einer Sammlung von gestochenen Porträts berühmter Persönlichkeiten, und zeigen in den Köpfen die packendste Lebendigkeit.



488. A. van Dyck, Die Königskinder. Turin

Die anderen Schüler und Gehilfen von Rubens, Theodor van Thulden, Abraham van Diepenbeck, haben geringe Bedeutung. Auch die wenigen, im Alter etwas jüngeren Maler, welche neben Rubens sich in Werken größeren Stiles versuchten, wie Cornelis de Vos (1585 bis 1651), der in religiösen Darstellungen und als Porträtmaler tüchtig ist, konnten keine große Wirksamkeit und keinen dauernden Einfluß gewinnen. Dagegen sammelten sich um Rubens eine Reihe von Kupferstechern (Soutmann, Lukas Vorsterman, Schelte a Bolswert, Paul Pontius u. a.), welche den malerischen Stil im Kupferstiche zu hoher Vollendung brachten und die niederländische Stecherschule zur ersten in Europa erhoben.

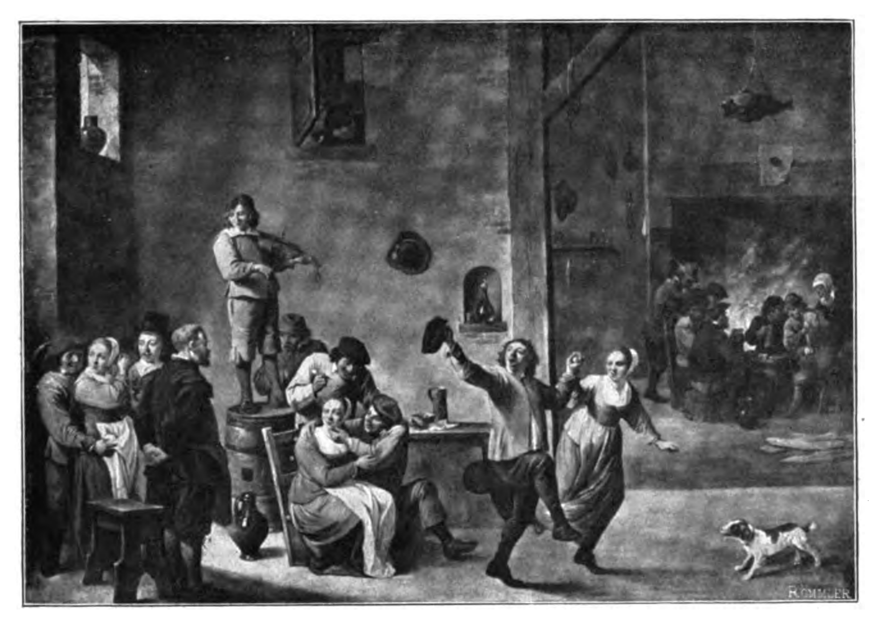
5. **Adriaen Brouwer** (um 1605—38) eröffnet die Reihe der flämischen Dorf- und Bauernmaler. Pieter Brueghels Erbe steht nun in neuer Farbigkeit auf. Neben die religiöse und Palastkunst stellt sich, gänzlich unpathetisch, aber selbstbewußt, eine bürgerliche, die nicht in erster Linie das Spiel der eigenen Bürgerstuben, sondern das Leben der unteren Sphären in seinem stark animalischen Instinktsdrang schildert. Damit verliert die flämische Kunst den großen Atemzug, den Rubens ihr eingehaucht hatte. Selbst ein Barockbild dritten Grades in Italien hat noch immer jene Feierlichkeit, die verrät, daß es sich hier um wichtige Dinge handelt. Der Flame verzichtet auf solchen Ruhm und der Holländer folgte ihm nur zu gern. Brouwer ist in Oudenaerde geboren, hat sich 1625—28 in Haarlem, als Schüler von Frans Hals, und Amsterdam aufgehalten und muß schon frühzeitig als »kunstreicher und weltberühmter junger Künstler« bekannt gewesen sein, allerdings auch frühe schon ein unstetes Leben geführt haben, welches ihn in den Augen späterer Kunstchronisten zum Typus eines liederlichen Gesellen stempelte und wahrscheinlich seinen frühen Tod in Not und Elend verschuldete. Urkundlich trat Brouwer 1631 in die Antwerpener Malergilde ein und wurde am 1. Februar 1638 in Antwerpen begraben; weitere Lebensnachrichten sind nicht bekannt. Die Helden seiner Bilder sind meistens Bauern und Proletarier, die im Wirtshause trinken, falsch spielen, sich dann prügeln (Abb. 489) und



489. A. Brouwer, Bauern in der Kneipe. Amsterdam

vom Dorfbader die Wunden verbinden lassen. Die Ableitung dieser Szenen von den seit langer Zeit beliebten allegorischen Darstellungen der fünf Sinne läßt sich nicht von der Hand weisen. Drastisch genug ist der »Geschmack« in dem Burschen, welcher eine bittere Arznei einnimmt, und das »Gefühl« in dem geprügelten und bei dem Verbinden seiner Wunden winselnden Rüpel wiedergegeben (beides in der Städelschen Galerie in Frankfurt a. M.). Seine Figuren sind auf einen festen Lebensboden gestellt, allerdings auf den Boden urwüchsiger Derbheit, so daß der Blick sich erst auf die geschickte Gruppierung und die kräftige, warme, dabei wunderbar verschmolzene Färbung richten muß, um den ersten Eindruck zu überwinden. So kurz auch die Arbeitszeit Brouwers währte, so läßt sich doch eine allmähliche Wandlung in seiner malerischen Technik erkennen. Während er in der ersten Zeit eine reichere Farbenskala benutzt und die einzelnen dick aufgetragenen Farben fein verschmelzt, stimmt er in den letzten Jahren, Frans Hals in Haarlem sich nähernd, die Bilder mehr auf einen Ton, geht von einer hellbraunen Untermalung aus und gewöhnt sich einen mehr getuschten Auftrag an.

6. **David Teniers** (1610—90), zum Unterschied von seinem gleichnamigen, wenig bekannten Vater der Jüngere genannt, in seinen späteren Jahren in Brüssel ansässig, stand persönlich mit der Familie Brueghel in Beziehungen; in seiner Manier war er auch von Rubens, anfangs auch von Brouwer abhängig und überhaupt bestrebt, älteren Meistern die äußere Manier abzulauschen. Unter seinen zahlreichen Bildern sind namentlich die Kirmes- und Tanzbelustigungen im Freien bekannt. Er schildert dabei vorzugsweise den fröhlichen Tumult größerer Volksmassen mit vielen genremäßig erzählenden Einzelheiten und lebensvollen Zügen. Malerisch ansprechender sind seine Wirtshausszenen (Abb. 490). Die Gemälde seiner mittleren Zeit (1650 bis 1660) zeichnen sich durch einen gefälligen silbergrauen Ton aus. In seinen späteren Jahren wird seine Farbe trocken, seine Auffassung, dem elegant Pastoralen sich zuneigend, konventionell. In den glücklichsten äußeren Umständen unermüdlich schaffend hat er ein reiches Lebenswerk hinterlassen. Man kennt noch jetzt gegen 1000 Bilder seiner Hand, und wenn er sich auch in seinen Lieblingskompositionen häufig wiederholte, so ist doch sein Stoffgebiet weit



490. D. Teniers d. J., Wirtsstube. München

genug. Er ist Meister jeglichen Genres und schildert außer Volksfesten und Wirtshausszenen auch Festzüge, Märkte, spukhafte Versuchungen und Tierkomödien, ferner Stilleben, Jagdstücke, Soldatenbilder, Küchen, Kaufläden und Laboratorien; daneben versucht er sich auch in biblischen und mythologischen Darstellungen und Porträts. Immer sind seine Bilder gut gemalt und in Luft und Licht fein gestimmt, freilich in den Typen und in der Entwicklung des Schauplatzes bisweilen etwas eintönig.

Unter den übrigen Antwerpener Künstlern, welche die Genremalerei pflegten und ausschließlich oder doch vorwiegend Szenen aus niederen Volkskreisen schilderten, sind noch Joos van Craesbeeck (1606? bis nach 1654), der in der Art seines Freundes Brouwer malte, und David Ryckaert (1612—61), der dritte Künstler dieses Namens (den auch Vater und Großvater führten), jedenfalls der bedeutendste der Familie, zu erwähnen. Eine besondere Stellung nimmt Gonzales Coques oder Cocx (1618—84), der feinsinnige Maler stiller, bürgerlicher Behaglichkeit und sauberer Wohnräume ein. Seine Porträtgruppen und Einzelbildnisse besitzen alle eine momentane Stimmung und individuelle Auffassung. Im ganzen geht aber doch die Antwerpener Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts rasch zurück. Es fehlt nicht an einzelnen guten Landschafts- und Marinemalern; es blüht die Blumen- und Fruchtmalerei. Der Schmuck der Speisezimmer wird ein gemaltes Wildbret oder eine saftige Gemüseschau. Zu historischer Bedeutung hat sich aber keiner der vielen Künstler mehr aufgeschwungen. Die Gründung der Antwerpener Akademie (1663), an welcher Teniers regen Anteil nahm, hat den Verfall nur beschleunigt, da sie der Kunst den gesunden Volksboden raubte und eine künstliche Aufzucht der Maler einführte.

2. Rembrandt und die Holländer

a) Die Perioden der holländischen Malerei. Hals und Rembrandt.

1. **Allgemeiner Charakter.** In Holland ging die Einkehr in das heimatliche Wesen in derselben Zeit vor sich, in welcher das Volk sich nach schweren und blutigen Kämpfen schließlich siegreich seine Unabhängigkeit und Freiheit errang (1589). In der politischen wie in der

künstlerischen Welt behauptet es seitdem ein Jahrhundert lang eine ehrenvolle, selbständige Stellung. Die großen Ereignisse, welche der kleinen holländischen Nation, freilich nur für einen begrenzten Zeitraum, eine weltgeschichtliche Bedeutung verliehen, spiegeln sich nicht unmittelbar in den einzelnen Gemälden ab; wohl aber bilden sie den allgemeinen Hintergrund, von welchem jene sich abheben. Sie haben die Stimmung vorbereitet und geschaffen, welcher die Kunstwerke des 17. Jahrhunderts in Holland einen so reichen und vollendeten Ausdruck verleihen.

Wohl bestanden schon längst in den nördlichen Niederlanden fruchtbare Kunstschulen, wie in Haarlem, Leyden, Utrecht und anderen Städten. Auch das Stoffgebiet, in welchem sich die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts bewegen, war keineswegs von ihnen erfunden. Fast alle später in den Kreis der malerischen Darstellung gerückten Gegenstände kündigen sich schon im 16. Jahrhundert an. Namentlich das Porträt, der Ausgangspunkt und die wichtigste Grundlage ihrer Kunst, spielt schon vorher eine große Rolle. Selbst die Porträtgruppen, in welchen die Glieder einer Korporation oder einer Gilde zusammengestellt wurden, kommen bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Schon 1529 malte Dirck Jacobsz, ein Sohn des Jakob Cornelisz (s. S. 195), ein Schützenbild. Ihm folgten Cornelis Teunissen mit einem ähnlichen Werke 1533 und Cornelis Ketel, beide gleichfalls in Amsterdam tätig. Und wenn man von der moralisierenden und allegorisierenden Tendenz zahlreicher Darstellungen im 16. Jahrhundert (die fünf Sinne, Tugenden und Laster usw.) absieht, befindet man sich damals bereits mitten in der bunten Volkswelt, welcher die spätere Genremalerei die Gegenstände ihrer Darstellung entlehnte. Die große politische und kirchliche Bewegung, welche das Volk bis in seine tiefsten Wurzeln erschütterte, die gewaltigen Ereignisse, die heute die Nation bis an den Rand der Verzweiflung trieben, morgen siegesfroh aufjauchzen machten, warfen aber einen hellen Widerschein auf alle Gestalten und verliehen ihnen ein neues Gepräge. Stämmige Kraft, mutiger, selbstbewußter Sinn spricht aus den Männern. Die Sorge für die Rettung und das Wohl des Vaterlandes ist jedem einzelnen nahegetreten und hebt ihn über das kleinliche, schwächliche Leben empor. Welch ein Unterschied waltet zwischen den alten Schützenbildern und den seit den achtziger Jahren geschaffenen! Die älteren Schützenstücke zeigen uns die Glieder der Gilde in Halbfiguren einfach in zwei Reihen hintereinander aufgestellt, ohne jede lebendige Gruppierung. Alle Köpfe blicken aus dem Bilde heraus, nur die Hände sind zuweilen mannigfacher bewegt. Es sind bloße Zusammenstellungen von Einzelporträts. In den jüngeren Gruppenbildern treten die Schützenbrüder in ganzer Figur, in reicher malerischer Anordnung und mit militärischem Prunke auf und tragen ein kräftiges Selbstbewußtsein zur Schau. Die Vorstände (Regenten) und Mitglieder der verschiedenen Gilden und Korporationen, insbesondere der Schützengesellschaften, deren Bildnisse, zu Gruppen vereinigt, die Gildenhäuser (doelen) schmückten, die sogenannten Regenten- oder Doelenstukken, besitzen nichts Philiströses, Kleinbürgerliches, erwecken vielmehr die Vorstellung von Helden und Staatsmännern.

Nachdem die Spannung sich gelöst hatte und für einige Zeit das Gefühl der Sicherheit herrschend geworden war, brach nun auch die ungebundene Lebenslust durch. Nur dadurch, daß dem Volke das weiteste Maß der Erholung, die vollste persönliche Freiheit gegönnt war, bewahrte es sich die Schnellkraft und die Fähigkeit, den Gefahren tapfer zu begegnen, für große Zwecke das ganze Dasein einzusetzen. Die politischen Verhältnisse schärften die Charaktere, welche die Holländer als seefahrendes Volk ausgebildet hatten. Die schroffen Gegensätze, in welchen sich das Matrosenleben bewegt, wiederholen sich hier in großen Zügen. Die furchtbare Gefahr, in welcher so lange Zeit das Vaterland schwebte, heiligte den heimischen Boden auch in den Augen der Phantasie, ließ den Künstler nicht müde werden, die heimatliche Natur zu schildern. Und nicht der Boden allein: die Dünen, die Kanäle, die See waren den Holländern



lieb und wert geworden. Als alte Seefahrer hatten sie sich längst daran gewöhnt, auch die Luft und die Wolken zu beobachten. Diese stete Beschäftigung mit den Naturerscheinungen hob das Verständnis dafür und weckte den Sinn für die landschaftlichen Reize. Ebenso fachte die lange Entbehrung des Friedens und der Ruhe immer stärker die Sehnsucht nach dem still behaglichen Genusse des heimischen Herdes an. Die Phantasie schmückte ihn mit glänzenden Farben aus und ließ das stille Dasein im gemütlich eingerichteten Hause, die kleinen Freuden eines beschaulichen Lebens gar lockend erscheinen.

Eins muß freilich zugegeben werden: der Zusammenbruch der katholischen Glaubenswelt bedeutete den Verlust des Altarbildes, der Heiligenwelt und der ganzen legendarisch-mythologischen Erzählungskunst. Was der protestantische Gedanke als Ersatz anbieten konnte, war wohl innerlich wertvoll, aber unschaubar, unsinnlich und meist ohne Schlagkraft. Wenn ein Geistesgewaltiger wie Rembrandt diese Welt gestaltete, kam natürlich eine Fülle neuer Werte zutage. Aber die Frage war doch die, ob die neue Weltanschauung imstande sei, auch den Durchschnittsmaler zu Gestaltungen emporzutragen, die das Sichtbare in die Mystik des Unvergänglichen tragen. Das gelang dem Protestantismus in der Musik, in der bildenden Kunst nicht. Hier bleibt der Atem kurz, die Formung reizlos, das Ziel ist meist recht niedrig gesteckt. Soll die Kunst die Aufgabe haben, uns aus den Niederungen und dem Gleichschritt des Alltags herauszuheben, so muß sie mehr bieten als eine noch so delikate Reproduktion. Für die protestantische Kultur bot sich im 17. Jahrhundert in Holland zum ersten Male eine Gelegenheit, ihre Befähigung für die Welt des Pinsels im großen Ausmaß zu erweisen. Sie hat, im tieferen Sinn, versagt und nicht die Grundlage gelegt, auf der die kommenden Jahrhunderte eine spezifisch nordisch-protestantische Malkultur hätten entwickeln können.

2. **Die Entwicklung.** Es lassen sich drei Entwicklungsstufen erkennen. In der **ersten Periode** (etwa 1580—1620) stehen die einzelnen holländischen Städte: Delft, Haarlem, Leyden, Utrecht, Amsterdam einander im Range ziemlich gleich. Die italienischen Einflüsse sind noch nicht vollständig zurückgedrängt, aber der Hauptnachdruck wird doch schon auf die Porträtkunst gelegt, die anfängliche Trockenheit in Auffassung und Kolorit rasch überwunden. In Delft, wo unter Wilhelm von Oranien sich ein reicher politischer und höfischer Kreis sammelte, entfaltete Michiel van Mierevelt (1567—1641) als Porträtmaler eine reiche Wirksamkeit. In Haarlem tritt uns Pieter de Grebber entgegen (tätig um 1625—40), in Utrecht Paulus Moreelse (1571—1638), ein Schüler Mierevelts, in Dortrecht Jakob Gerrits Cuijp (1594—1651), anfangs etwas hart und trocken in der Malweise, später aber durch warme Farbe und naturfrische Auffassung ausgezeichnet, im Haag Jan van Ravesteijn (um 1572—1657), in Amsterdam endlich Cornelis van der Voort (1576—1624), Werner van Valckert (schon 1612 tätig), Nicolaes Elias († nach 1646, Abb. 491), Thomas de Keijser (1596—1667), der Sohn des berühmten Architekten Hendrik de Keijser.

Es hält schwer, die Verdienste dieser Porträt- und Regentenmaler scharf gegeneinander abzuwägen. Der fruchtbarste und deshalb bekannteste von ihnen, Mierevelt, verdient jedenfalls nicht an die Spitze gestellt zu werden, da ihm der feinere Farbensinn mangelt. Die hervorragenste Stellung nehmen Ravesteijn und de Keijser ein. In der schlichten treuen Wiedergabe der Züge sind sie unübertrefflich; namentlich de Keijsers Porträts fesseln durch die feste Zeichnung, durch freie Auffassung und durch die geschickte Anwendung des Helldunkels, noch vor Rembrandt! Die Landschaftsmalerei, welche in Haarlem stets gepflegt wurde, bedurfte einer längeren Frist, um die Höhe zu erklimmen. Esaias van de Velde († 1630), einer Antwerpener Emigrantenfamilie angehörig, in Haarlem und Haag tätig, hat





491. Nicolaes Elias, Die Korporalschaft des Kapitän Rogh. Amsterdam

in seinen Ansichten und figurenreichen Landschaften die in Holland eigentümliche Richtung der Landschaftsmalerei als einer der ersten angebahnt.

Die **zweite Periode** (etwa 1620—45) füllt zwar teilweise die Jahre aus, in welchen sich die Niederlande der tatsächlichen Unabhängigkeit erfreuten, steht aber am stärksten unter dem Einflusse der großen kriegerischen Vergangenheit. Es kann nicht zufällig sein, daß gerade die beiden Städte, welche vom Kriege am meisten heimgesucht worden waren, Haarlem und Leyden, in dieser Periode an die Spitze der holländischen Kunstschulen treten. Wir werden in eine leidenschaftlich bewegte Welt versetzt. Sie spiegelt sich in den freien, selbstbewußte Kraft verratenden Einzelbildnissen ebenso ab wie in den Regentenstücken, die sich immer mehr zu dramatischen Aktionen zuspitzen. Die Phantasie ist erfüllt von den Nachklängen der vergangenen Kämpfe. Der Mann fühlt seinen Wert und weiß, daß er etwas gilt. Alles Steife und Enge hat er abgelegt, in der Tracht wie in den Sitten, im äußeren Auftreten wie in den Stimmungen und Empfindungen. Stürmisch sind auch die Unterhaltungen des Volkes, derb die Szenen, in welchen das Volksleben geschildert wird. Eine urwüchsige Kraft droht in jedem Augenblick überzuschäumen; sie kann es ungestraft tun, da sie aus einem unerschöpflichen Born quillt. Die gleichzeitigen Volkslieder, die saftigen Komödien Brederoos und Costers stehen auf dem gleichen Boden und beweisen die Volkstümlichkeit der von der Malerei eingeschlagenen Richtung. Auf höchste Lebendigkeit zielt auch das Kolorit hin. Keck und sicher wird die Farbe aufgetragen; die Beleuchtung, besonders in der ersten Zeit, ehe die Kunst des Helldunkels sich allgemein verbreitete, wird breit und voll genommen. Keine Kleidermalerei, überhaupt keine virtuosen Kunststücke. Die Bedeutung der Gestalten sammelt sich in den Köpfen, die in packender Wahrheit und schärfster Charakteristik wiedergegeben werden.

In der **dritten Periode,** etwa seit 1645, lockert sich der Zusammenhang mit dem ursprünglichen Volksboden, und die Erinnerungen an die großen nationalen Kämpfe verblassen. Ein neues Geschlecht ist emporgewachsen, welches nicht sehnsüchtig nach den Segnungen

des Friedens ausblickt, sondern im üppigen Genusse des Friedens und des im Handel mit dem Orient erworbenen Reichtums behaglich das Leben zubringt. Eine fast an das Schwerfällige streifende ruhige Freude, die Lust an dem Glänzenden, Feinen, Zierlichen macht sich geltend. An die Erfindungsgabe, den Gedankenreichtum der Künstler werden geringere Ansprüche gestellt als an ihre Virtuosität in der Behandlung der malerischen Formen. Die Zahl der Kunstliebhaber in der wohlhabenden Bürgerschaft wächst; dem Schmuck der »Kabinette«, in welchen auch orientalische Kunstgegenstände, Lackarbeiten, Porzellangeräte allmählich Platz finden, dient die Mehrzahl der Bilder. Die Bestimmung übt nicht allein auf das Format der Bilder Einfluß, sondern auch auf die Wahl der Gegenstände und das Maß der malerischen Durchbildung. Vorausgesetzt, daß diese den Anforderungen der Liebhaber entsprach, hatten die Künstler in der Auffassung der Gegenstände einen ziemlich freien Spielraum. Ihr subjektives Wesen tritt mehr als in den früheren Perioden in den Vordergrund; der scharfe Realismus der Darstellung, dem sich die Eigenart der Künstler beugen mußte, verliert langsam an Geltung. Diese werfen sich mit Vorliebe auf die Pflege eines begrenzten gegenständlichen Kreises, einer bestimmten malerischen Aufgabe. Sie sind bald Licht-, bald Stoffmaler, je nachdem sie dem Schauplatze der Szene (Innenräume oder freie Luft) eine anheimelnde farbige Stimmung abgewinnen oder auf die zierliche, gefällige Erscheinung der Personen den Nachdruck legen. Häufig verzichten sie auf die individuelle Zeichnung, den schärferen Ausdruck der Köpfe, welche sogar in einzelnen Fällen recht eintönig, selbst geistlos erscheinen. Handelt es sich doch nicht um die Wiedergabe dramatischer Handlungen, sondern um ruhige Lebenslagen, nicht so sehr um die Reizung und Hebung der Phantasie, als um die angenehme Befriedigung des Auges. Niemals ist das Wesen eines Gemäldes so scharf auf die besondere malerische Wirkung zugespitzt worden wie bei diesen späteren Holländern. Unter den Schauplätzen der Kunsttätigkeit bewahrt in dieser Periode Amsterdam noch mehr als früher einen hervorragenden Platz, während die anderen Städte allmählich zurücktreten.



492. Frans Hals, Hille Bobbe van Haarlem. Berlin

Wesentlich für den Charakter dieser neuen Malerei wurde die Entwicklung des Kunsthandels. Der reich gewordene Holländer, der sein Geld nicht in Bodenschätzen anlegen kann, geht auf die Kirmes und sucht sich auf der Bilderbude die Lieblinge aus. Der Käufer wird Kenner und kritischer Beurteiler. Er sammelt Spezialitäten, Bilder desselben Meisters aus verschiedenen Perioden, dann wohl Wasserfälle und Feuersbrünste oder Fruchtstücke. Solchem Verlangen kommt der Kunsthändler entgegen, der ein reich assortiertes Lager bereit hält und die Künstler im Tagelohn arbeiten läßt. Da es rund 2000 Maler damals in Holland gab, reichen viele, um nicht zu verhungern, dem verhaßten Zwischenhändler die Hand. Dieser



493. Frans Hals, Die Familie van Beresteijn. Louvre

wird reich; Ruisdael und Hobbema starben verarmt. Die Bilder werden also von nun an auf Vorrat gemalt; infolgedessen fehlt ihnen die lebendige Unterströmung der Eigenbeziehung, die jedes italienische Bild erwärmt. Die Themata werden absichtlich so allgemein gewählt, daß sie für jeden passen. Eine ungemeine Spezialisierung tritt ein; jeder Maler sucht nach einem Sonderfach.

Bei zahlreichen holländischen Gemälden, z. B. Landschaften mit Staffage, schwankt die Bestimmung ihres Urhebers, da sie nicht von einem einzigen Künstler herrühren, die Staffage von anderer Hand gemalt ist als die Landschaft. Bei mehreren Künstlern bleibt man im Zweifel, ob man sie dieser oder jener Schule einreihen soll, da sie öfters den Aufenthalt wechseln. Immerhin dürfte die Scheidung nach Hauptschulen, wie Haarlem, Leyden, Delft, Amsterdam, sich noch als die beste Gliederung erweisen. Aus dem Kreise der Lokalschulen müssen aber zwei Künstler herausgehoben und an die Spitze der ganzen holländischen Kunst gestellt werden, weil ihr Einfluß weit über den unmittelbaren Schauplatz ihres Wirkens reicht: Frans Hals und Rembrandt van Rijn.

3. **Frans Hals** wurde um das Jahr 1584 in Antwerpen geboren; aber nach Haarlem ist seine Familie schon vor 1591 geflüchtet, hier hat er seine Lehrzeit bei Karel van Mander zugebracht und bis zu seinem Tode (1666) unablässig gewirkt. Daß er in seiner Jugend »etwas lustig vom Leben« gewesen, ist urkundlich bestätigt; auch daß er in Schulden geraten und in bitterster Armut verstorben ist, sagen beglaubigte Nachrichten aus. Was sonst von seiner Trunksucht, seiner Liederlichkeit erzählt wird, mag auf Übertreibung beruhen. Die beliebte Manier, aus den Gegenständen der Schilderung unmittelbar auf die persönlichen Neigungen des Künstlers zu schließen, hat zu verschiedenen Anekdoten — nicht bloß bei Hals — Anlaß gegeben. Nun malte allerdings Hals mit Vorliebe lustige Zechbrüder, komische Straßenfiguren, wie die Hille Bobbe, ein halbbezechtes, grinsendes, verflossenes Matrosenliebchen, mit dem Bierkruge zur Seite und einer Eule auf ihrer Schulter (in Berlin [Abb. 492]), oder die Rommelpottspieler. Seine Liebesszenen (Junker Ramp mit seiner Liebsten) lassen uns eher an die Nähe des Bacchus als an die Gott Amors glauben. Aus dem Doppelbildnis des Künstlers und



Die Amme mit dem Kinde. Von Frans Hals

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

seiner Frau, etwa 1624 gemalt, spricht ein joviales Wesen, eine für Lebensfreude empfängliche Natur. Die grotesken Figuren und derben Volksgruppen bilden aber nur eine und nicht einmal die wichtigste Seite seines künstlerischen Schaffens. Hals ist in erster Linie Porträtmaler. Sowohl Einzelbildnisse wie Porträtgruppen (Regentenstücke), letztere lebensgroß, gewöhnlich um einen Tisch versammelt, in einfach natürlicher, ungezwungener Weise zusammengestellt, beschäftigten vorzugsweise seinen Pinsel. Unter den zahlreichen Einzelporträts mögen folgende hervorgehoben werden: die Porträts der Familie Beresteijn (Abb. 493), besonders das Bildnis eines jungen Mädchens in ganzer Figur, bei Rothschild in Frankfurt a. M., das kleine Porträt des Willem van Heythuysen im Museum zu Brüssel (Abb. 494), das Bildnis desselben Patriziers in der Galerie Liechtenstein in Wien, die Amme mit dem Kind in Berlin (Tafel XXI). Als Maler von Doelenstücken lernen wir ihn im Museum zu Haarlem am besten kennen. Zu wiederholten Malen hat er die Mitglieder der verschiedenen Schützengilden geschildert, die der Jorisdoelen, einmal im Jahre 1616, das andere Mal 1627 (Abb. 495), und der Adriaensdoelen, wie sie zum Festmahle sich vereinigt haben, dann die Vorsteher des Elisabeth-Hospitals, die Vorsteher und Vorsteherinnen des Altmännerhauses (Abb. 496 [1664]).



494. Frans Hals, Willem van Heythuysen. Brüssel



495. Frans Hals, Festmahl der Jorisdoelen. 1627. Haarlem

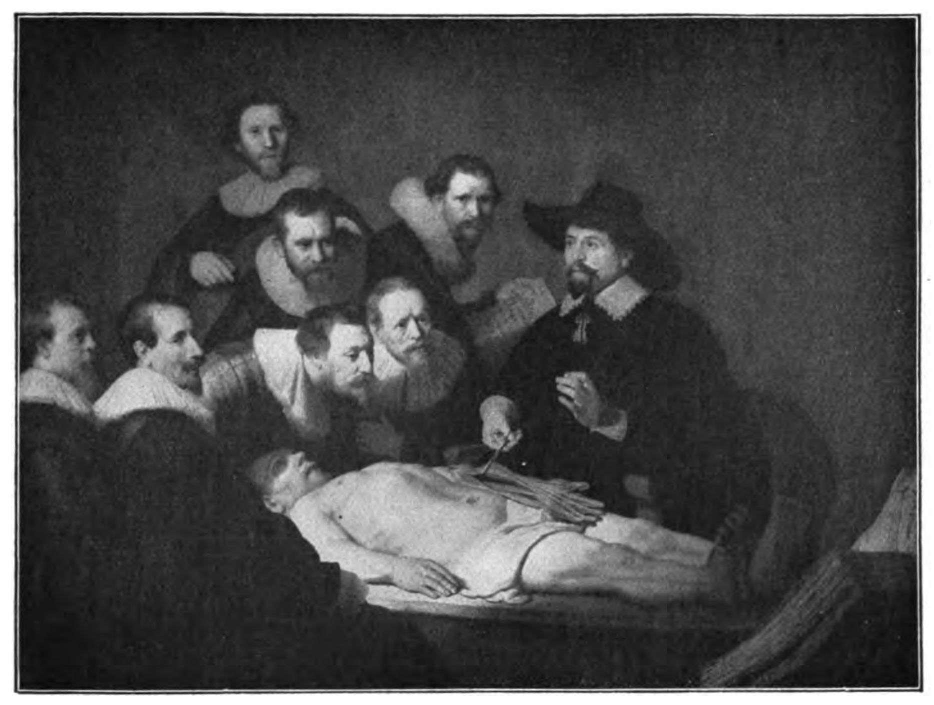


496. Frans Hals, Die Regentinnen des Altmännerhauses. Haarlem

Diesen Regenten- und Schützenbildern stellt sich das von Pieter Codde vollendete große Schützenbild im Reichsmuseum zu Amsterdam (1637) mit 16 Figuren, nicht wie sonst als Kniestück behandelt, sondern die ganzen Gestalten bis zu den Füßen zeigend, ebenbürtig zur Seite. Was übrigens Codde damals selbständig leistete, beweist sein »Ball« (Abb. 497). Hals unterscheidet sich dadurch von den anderen holländischen Porträtmalern, daß er durchaus monumental denkt und formt. Die Erscheinung ist ihm nie Augenreiz und farbiger Komplex, sondern stets der Ausdruck zäher Notwendigkeiten. Das billige Spiel gefälliger Niedlichkeiten lehnt er durchaus ab; der Rhythmus seiner Kunst hebt die Modelle in eine herb-leidenschaftliche Stim-



497. Pieter Codde, Ein Ball. Haag



498. Rembrandt, Die Anatomie des Professors Tulp. 1632. Haag, Mauritshuis

mung, wobei es gänzlich gleichgültig ist, welcher ethischen Sphäre diese Personen angehören. In den Doelen- und Regentenstücken erhebt er sich zu dichterischer Höhe, der auch die Tragik nicht fehlt. Wer könnte das Bild der Regentinnen im Haarlemer Museum (Abb. 496) ohne Erschütterung betrachten? Das Dichterische in Hals liegt viel tiefer als bei Rembrandt und wird von vielen nicht verstanden; gerät man aber einmal in den Bannkreis dieser farbig und seelisch dunkeln Bekenntnisse, reißt man sich schwer aus diesem Pessimismus los.

4. **Rembrandt Harmensz van Rijn** wurde 1606 in Leyden geboren, nicht, wie die Legende sagt, in der Windmühle seines Vaters, sondern in dem stattlichen Hause der Eltern am Weddestege. Er hat die Lateinschule besucht und damit einen Grund für die humanistische Kultur seiner Bilder gelegt. Als sein erster Lehrer wird Jakob van Swanenburch angegeben, vor allem aber hat er den Unterricht des Pieter Lastman in Amsterdam genossen. Seine selbständigen Arbeiten beginnen mit dem Jahre 1627 (der Antiquar in Berlin, Paulus im Gefängnis in Stuttgart, der schlafende Greis in Turin, alle schon mit Helldunkelwirkung bei geschlossenem Licht). 1631 siedelte er aus den engen Verhältnissen seiner Heimat in die damals jung aufblühende Großstadt Amsterdam über, wo er unter den dort tätigen Porträtisten bald eine erste Stellung einnahm, namentlich durch den Erfolg seines ersten Gruppenbildes, der anatomischen Vorlesung des Doktor Tulp. Rembrandt schildert den Vorsteher der Chirurgengilde und seine Assistenten, welche sich um den Seziertisch versammelt haben (Abb. 498). Eine derartige Situation hatte schon früher Mierevelt auf dem Regentenbilde im Delfter »theatrum anatomicum« (1617) und Thomas de Keijser in der »Anatomie des Doktor Egbertsz«, im Amsterdamer Reichsmuseum (1619), gegeben. Rembrandt aber hob die Wirkung, indem er das äußere Zusammenstehen in eine innere Teilnahme verwandelte und den Eindruck des beredten Vortrages Tulps auf die aufmerksam horchenden und zuschauenden Genossen in lebendigster Weise und kräftigster Lichtwirkung schilderte. Gerade



499. Rembrandt, Selbstbildnis mit Saskia. Dresden.



500. Rembrandt, Der Rohrdommeljäger. Dresden

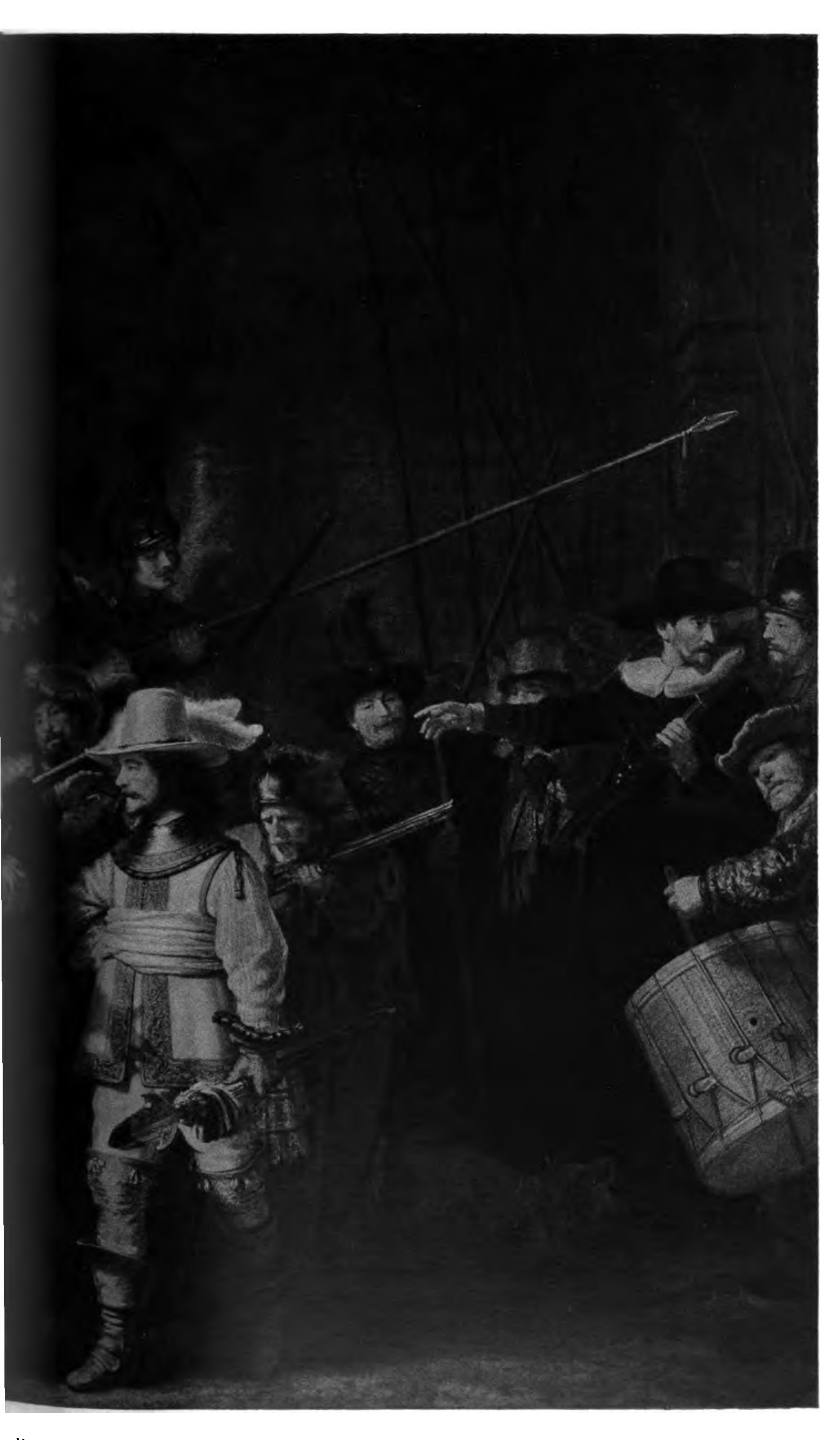
durch die scharfe Betonung der augenblicklichen Seelenstimmung, durch die Unterordnung des porträtmäßigen, ruhigen Ausdruckes unter die Aktion unterscheiden sich Rembrandts Gruppenbilder von denen der anderen Künstler Hollands. Das Bild ist in seiner ovalen Breitanlage stark von italienischen Vorbildern (Caravaggio) beeinflußt; obwohl Rembrandt nie in Italien war, verdankte er dem Lande sehr viel, zu dessen Kunst er in absolutem Gegensatz zu stehen scheint.

Die folgenden zehn Jahre lassen Rembrandt nicht nur als Porträtisten wachsen; er erobert sich die große Szene, und namentlich das Alte Testament bietet ihm Anlaß zu starker dramatischer Aktion (Simsonbilder in Frankfurt, Dresden und Berlin). Familiäre Szenen der Bibel (Tobias, Susanna, Geburtsgeschichte Jesu) werden im holländischen Dialekt vorgetragen oder in die goldene Feierlichkeit der Bühnentäuschung gehüllt. Seit 1638 beginnen auch die Landschaften. Aber die Porträts überwiegen. Oft tritt das Doppelporträt in Halb- oder Ganzfiguren auf, die Situation der Gatten wird genreartig belebt. Der größte Porträtauftrag war die 1642 für die Gilde der Geschützgießer gemalte sog. »Nachtwache« (Rijksmuseum Amsterdam) (Tafel XXII). Die energisch lebhafte Bewegung aller Gestalten und die eigentümlich dämmerige Beleuchtung des Raumes hat zu dem Namen und zu der Vermutung einer nächtlichen Szene den Anlaß gegeben. Bei guter Beleuchtung unter Seitenlicht, wie sie dem Gemälde neuerdings wieder zuteil wurde, werden indes auch die Schattenpartien trotz späterer Übermalung durchsichtig, und lichtumflossen erscheinen die Hauptfiguren plastisch herausgehoben aus der Schar der nachdrängenden Genossen. Leider ist das Bild, als es 1715 in das Rathaus zu Amsterdam übertragen wurde, auf den Seiten beschnitten und um mehrere Figuren gekürzt worden. Auch hier haben wir es mit einem Doelenstücke zu tun. Rembrandt bringt uns eine Amsterdamer Schützenkompagnie vor die Augen, aber nicht in behaglich ruhigem Zusammensitzen oder Zusammenstehen. Seine Phantasie spiegelt ihm den Augenblick vor, in welchem die Schützen aus ihren »doelen«, ihrem Versammlungshause, stürmisch aufbrechen, um sich zu einem Preisschießen zu begeben. Sie kommen eilig aus der hohen, links von

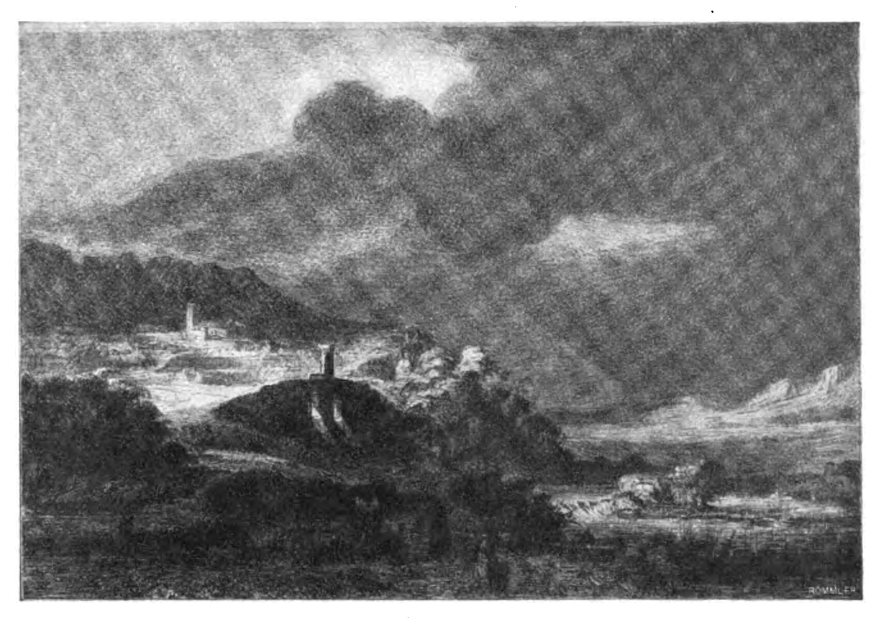


DIE SOG. NACHTWACHE

Amsterdam.



. Von Rembrandt
Rijksmuseum



501. Rembrandt, Gewitterlandschaft. Braunschweig

oben beleuchteten Bogenhalle, zu welcher von den inneren Räumen mehrere Stufen herabführen. Voran der Kapitän Frans Banning Cock, mit dem Kommandostabe, in braunem Wams und amarantroter Schärpe, in lebhaftem Gespräch mit dem Leutnant Willem van Ruytenberg begriffen, der einen zitronengelben Rock, weiße Schärpe und einen blanken, am Rande blau emaillierten Ringkragen trägt. Neben und hinter ihnen stürmt die Mannschaft vorwärts. Der eine ladet sein Gewehr, der andere hat es bereits in freudiger Aufregung abgeschossen, Jan Visscher Cornelissen schwingt lustig die Fahne, der wackere Tambour Jan van Kampoort (die Namen der Schützen sind in dem Schilde oben am Pfeiler eingeschrieben) rührt eifrig die Trommel. Mitten in dem Gewimmel entdeckt man ein reich geschmücktes Mädchen, welches die Schützenpreise trägt; ihr junger Bruder neben ihr gibt ungeduldig in all dem Getümmel schon mal einen Schuß ab. Das brausende Gewoge der Menschen empfängt seinen künstlerischen Ausdruck in der Färbung und Beleuchtung. Die Farben an sich kräftig und voll, werden harmonisch gebunden, so daß nicht eine einzige vorherrscht, vielmehr ein reicher, aus Tönen gleicher Stärke gebildeter Farbenakkord unser Auge trifft. Lichter gehen in Schatten über, der Widerschein des Lichtes dringt in die Schatten, ein schimmernder Glanz umgibt die Gestalten, mildes Helldunkel hüllt sie ein.

Im Entstehungsjahr der Nachtwache (1642) erblicken wir Rembrandt auf der Höhe seiner Kunst. Dasselbe Jahr begrub aber sein persönliches Glück. Seine Frau, Saskia von Uhlenburgh, mit welcher er sich 1634 vermählt hatte, starb. Saskia spielt in Rembrandts Werken eine große Rolle. Seine Phantasie ist von ihren Zügen erfüllt, in seinen radierten Studienköpfen wie in seinen Gemälden begrüßen wir häufig ihr freundliches Antlitz. Als Braut und Gattin, bald allein, mit einer Blume in der Hand oder in reichem Juwelenschmucke, bald mit dem frohgesinnten Gatten lustig zechend (Abb. 499), ist Saskia von Rembrandt verewigt worden. Der Einfluß ist ein sehr anderer als der Helene Fourments auf Rubens. Saskia bändigt den wilden Mann und verhilft ihm zu Ruhe und Innigkeit; daneben freilich läßt der neu erworbene Reichtum sein Kraftgefühl wieder anschwellen. Wie viel Saskia ihm war, spürt man am deutlichsten aus der Vereinsamung, in die Rembrandt nun verfällt. Aber gerade in dieser trostlosen Zeit entstehen



502. Rembrandt, Die Eintracht des Landes. Rotterdam, Museum Boyn

die wundersamsten und duftigsten Helldunkelbilder, also jene Stücke, die Rembrandts Weltruhm ausmachen. Äußerlich geht es bergab, so daß er 1655 den Bankerott erklären muß. Die schweren Finanzwirren, in welchen Amsterdam gerade damals steckte, und die Sammelleidenschaft des Künstlers erklären teilweise das schlimme Ereignis. Solange Saskia lebte, träumte er an ihrer Seite ein glänzendes Leben. Den Widerschein solcher Gedanken entdecken wir in den Selbstporträts und den zahlreichen Bildnissen seiner Frau. Er malt sich selbst gern in reicher Tracht (Abb. 500), wird nicht müde, seine Frau mit Spitzen und Geschmeide zu schmücken, ist ihr bei der Toilette behilflich, wie er selbst in einem prächtigen Doppelporträt, dem sogenannten Bürgermeister Pancras und Frau im Buckinghampalaste vor Augen führt.

Seit 1649 führt Hendrikje Stoffels Rembrandt das Haus; sie wird seinem Sohn Titus eine zweite Mutter und bewahrt den Künstler vor dem Verfall. Obwohl von dem Konsistorium verklagt, weil Rembrandt sie aus Erbschaftsgründen nicht ehelichen konnte, erscheint sie uns höchst verehrungswürdig. Ihr liebes, treues Gesicht begegnet uns in manchem schönen Bildnis. Aus dem Bankerott rettete sie einen Teil der reichhaltigen Sammlungen — es fanden sich zahlreiche Gemälde auch italienischer Künstler, 60 Portefeuilles mit Kupferstichen, ferner Rüstungen, venezianische Gläser, indianische Waffen, chinesische Porzellantassen. Sie betrieb für ihn den Handel mit seinen Gemälden und Kupferstichen und gab ihm freie Kost und Wohnung. Rembrandt zog sich immer mehr von der Welt zurück; die sogenannte Nachtwache war im Publikum ein Mißerfolg, und kein weiterer Auftrag auf ein Doelenstück erfolgt. Dazu kam die gesellschaftliche Ächtung. Aber nach dem Unglücksjahr der Auktion reckt sich der Riese wieder. Seine Spätzeit läßt sich mit der Märchenzeit Shakespeares aus den letzten Jahren vergleichen, in denen das Wintermärchen, Cymbeline und der Sturm entstand. Aus dem Jahre 1661 stammt das große Regentenstück, die sogenannten Staalmeesters, das heißt die Vorsteher der Tuchmacherzunft, deren Amt es war, die Herkunft der Tuchstücke durch anhängende Bleisiegel zu bestätigen (Tafel. XXIII). Sie sind um einen mit einem



Die Staalmeesters. Von Rembrandt

Amsterdam, Rijksmuseum



503. Rembrandt, Susanna. London



504. Rembrandt, Abschied d. Engels v. Tobias. Louvre

orientalischen Teppiche bedeckten Tisch versammelt. Während vier der Vorsteher am Tische sitzen, ist der fünfte im Begriff, sich zu erheben, als wollte er an den Beschauer eine Anrede halten. Ein Diener, barhaupt, steht weiter zurück. Von dem graubraunen Hintergrunde, den schwarzen Gewändern heben sich die Köpfe und Hände, obschon die Karnation ebenfalls in bräunlichen Tönen gehalten, leuchtend ab. In diesem Bild erreicht die bürgerlich-protestantische Kunst Hollands ihr höchstes Symbol. Die Welt der Heiligen war vergangen und der ganze große katholische Apparat des Mittelalters war gegenstandslos geworden. Rembrandt gab dem protestantischen Norden Europas nicht nur die neue Bibel, sondern auch das Symbol bürgerlicher weltlicher Tüchtigkeit, dargestellt von Männern des Gemeindienstes, die in kluger Fürsorge das Amt der Regierung verwalten, Ältestes mit Treue bewahren und das Neue frisch auffassen.

Die Staalmeesters sind aber auch ein treffliches Beispiel der letzten Wandlung, welche Rembrandts malerischer Stil erfuhr. Während er anfangs streng zeichnete und sorgfältig und fein die Farbe auftrug, hob er in der zweiten Periode (etwa 1636—56) durch Anwendung des Helldunkels und Unterordnung der Lokalfarben unter einen Gesamtton seine Gestalten aus der unmittelbaren Wirklichkeit in eine eigentümliche poetische Welt empor. In der letzten Periode verringert sich die Reihe der Einzelfarben; er wirkt fast ausschließlich durch Licht und Schatten, läßt das Licht sich intensiv an einzelnen Stellen sammeln und dadurch aus dem umgebenden tiefen Dunkel kräftig, fast gewaltsam heraustreten. An den zahlreichen Selbstporträts, die er offenbar als Studienköpfe behandelte, kann man die Aufeinanderfolge dieser Malweisen genau nachweisen. In den letzten Gemälden, etwa der sog. Judenbraut in Amsterdam (es ist das Porträt des Sohnes Titus und seiner jungen Frau), der Familie in Braunschweig und dem verlorenen Sohn in Petersburg ist der Farbenauftrag ganz pastos und plastisch· es blitzt und schimmert wie im Mosaik, und ein Märchenland ringt sich durch, das an phantastischer Schönheit alles Frühere in den Schatten stellt.





505. Rembrandt, Heilige Familie. Louvre



506. Rembrandt, Die Jünger von Emmaus. Louvre

Von Rembrandts umfassender Phantasie und seiner Kunst, zu komponieren, legen neben den geschichtlichen und symbolischen Kompositionen (Abb. 502) die biblischen Gemälde (und Radierungen) das beste Zeugnis ab. Ihn fesselten, ganz im Sinne seiner Zeit und seines Volkes, am stärksten die Szenen, welche in den späteren historischen Büchern des Alten Testaments geschildert werden, und die Parabeln des Neuen Testaments. So schildert er Simsons Hochzeit (Dresden), den Zank Simsons mit dem Schwiegervater, der ihn aus dem Hochzeitshause ausgeschlossen hat (Berlin), Simsons Blendung, im Städelschen Institut Frankfurt, das Opfer Manoahs in Dresden, er malte wiederholt die Susanna und die Bathseba im Bade (Abb. 503); auch die Geschichte Josephs in Ägypten (Berlin und Petersburg), des Tobias (Abb. 504), des Boas und der Ruth boten ihm Motive. Die Jugendgeschichte Christi gab ihm Anlaß zu idyllischen Bildern (le ménage du menuisier im Louvre [Abb. 505], 1640, die Holzhackerfamilie in Kassel aus dem Jahre 1646). Er versetzt uns in den engsten, dürftigsten Raum, in ärmliche Verhältnisse; trotzdem aber und trotz der holländischen Verkleidung Josephs und Marias weiß Rembrandt doch durch die warme, harmonische Beleuchtung



507. Rembrandt, Rodope oder Hagar. Petersburg



508. Rembrandt, Ganymed. Dresden

den Eindruck heiligen Friedens zu wecken. Der heiligen Familie schließt sich die Darstellung im Tempel (1631) im Haag und die Anbetung der Könige (1657) im Buckinghampaläste an. Beide Gemälde, obschon der Zeit nach weit voneinander entfernt, zeigen die vollendete Handhabung des Helldunkels. Wie ganz anders leuchten aber doch die Farben in der späteren Schöpfung! Von der Vertiefung des Künstlers in die biblische Welt legen die Bilder, welche der Schilderung Christi als Lehrer und Wundertäter gewidmet sind, ein weiteres Zeugnis ab. Die Parabel von den Arbeitern im Weinberge schildert er in dem Gemälde in Petersburg (1637), die andere von dem wuchernden Pfunde in der Radierung, welche unter dem Namen »Der Goldwäger« geht. Zu einer reichen Volksszene gestaltete er die »Ehebrecherin vor Christus« (1644) in der Nationalgalerie zu London. Die Heilung der Kranken durch Christus gab ihm Anlaß zur Schöpfung der unter dem Namen »Hundertguldenblatt« berühmten Radierung (1650). Die Passion war für ihn, wie für alle nordischen Künstler, ein Ereignis voll des düsteren Ernstes und von tragischer Gewalt. Seine Bilder (Abb. 506) und Radierungen aus der Passionsgeschichte werden, ähnlich wie Dürers und Holbeins Passionsszenen, von demselben Geiste getragen, welcher Paul Gerhardt das Kirchenlied »O Haupt voll Blut und Wunden« eingab. Die Beimischung jüdischer Charakterköpfe und orientalischer Trachten, deren Kenntnis das Judenquartier und der Hafen von Amsterdam bequem vermittelten, verleiht Rembrandts biblischen Schilderungen eine eigenartige Lokalfarbe. Seine Ge-



509. Rembrandt, Witwe des Admirals Swartenhout
Amsterdam



510. Rembrandt, Männliches Bildnis
Brüssel



511.
Rembrandt, Der Quacksalber

stalten der Bibel gehören keiner fernen, idealen Welt an, sondern leben in der unmittelbaren Gegenwart. Sein malerischer Sinn, die Anschauungen, die er mit dem Volke teilt, ließen ihn von allen idealen Zügen und klassischen Vorbildern absehen.

Ganz in derselben Weise verfuhr er bei mythologischen Schilderungen. Der originelle, im Jugendübermute gemalte Ganymed in Dresden (Abb. 508) findet in den Schilderungen italienischer Zeitgenossen und bei Jordaens Widerhall. Die Entdeckung der Schuld der Nymphe Callisto (im Besitz des Fürsten Salm) führt uns nicht in die gewohnte feierliche mythologische Welt ein, bringt aber eine überaus drastische, durch die Wahrheit packende Schilderung des Vorganges, welchen er mit malerischen Reizen ausschmückte. Dasselbe gilt von der wundervollen Rodope, die von Kandaules und Gyges überrascht wird, in Petersburg (Abb. 507). Das Bild hieß früher Danae, wird jetzt auch »Hagar« genannt, die von Sarah Abraham präsentiert wird.

Das glänzendste und reichste Gebiet der Rembrandtschen Tätigkeit bleiben aber doch die Porträts. Rembrandt gehörte, wenigstens in seinen späteren Jahren, nicht zu den in vornehmen Kreisen beliebten Porträtmalern; er suchte sich seine Modelle nicht nach ihrer Lebensstellung, sondern nach ihrer malerischen Brauchbarkeit aus. Zu den namenlosen Bildnissen, die aber Werke ersten Ranges sind, gehört das lebensvolle Doppelporträt des Schiffsbaumeisters und seiner Frau (1633), Buckinghampalast, London, ferner der sogenannte Rabbiner in Berlin (1645), die Dame mit dem Fächer (1641) im Buckinghampalast und ihr männliches Gegenstück in Brüssel, das Frauenbildnis im Louvre, das Familienbild in Braunschweig, die beiden alten sitzenden Mütterchen in Petersburg und andere. Unter den titulierten Porträts heben wir hervor die Bildnisse seines Freundes und Gönners, des Bürgermeisters Six, und der Mutter desselben (Sammlung Six in Amsterdam), ferner die sorgfältig behandelten überaus lebensvollen Porträts des Martin Dacy und seiner Frau (Sammlung Gustav Rothschild in Paris), die Bildnisse des Malers Jakob Noomer (?), gewöhnlich Rembrandts »Vergolder« genannt (1640) in amerikanischem Privatbesitz, des Anslo und seiner Frau in Berlin (1641), des Schreibmeisters Coppenol in Petersburg, des Jan Haaring (1658) in der Sammlung John Wilson in Paris, der Greisin Elisabeth Jacobs Bas in Amsterdam (Abb. 509) und des jungen Bruyningh in Kassel (1652). Selbstverständlich ist damit die Reihe der Meisterwerke Rembrandts in diesem Fache lange nicht erschöpft. Gemeinsam ist allen, mögen sie auch in malerischer Beziehung vielfach voneinander abweichen, der Ausdruck der augenblicklichen Stimmung. Wir lesen aus ihren



512. Rembrandt, Der verlorne Sohn. Zeichnung. Wien



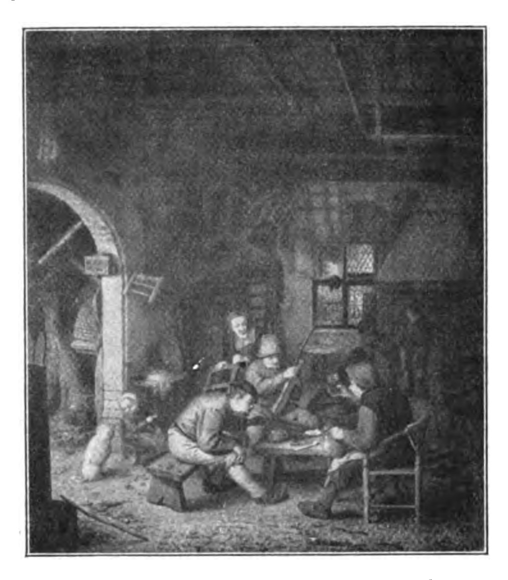


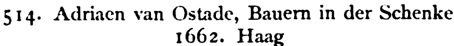
513. Rembrandt, Die Landschaft mit den drei Bäumen

Köpfen nicht nur den tieferen Charakter, sondern auch die Empfindung, welche sie bewegt, heraus. Sie glänzen nicht nur durch die äußere, sondern auch durch die psychologische Wahrheit. Rembrandt war, abgesehen von seiner Größe als Maler, auch ein scharfer Deuter der Seele.

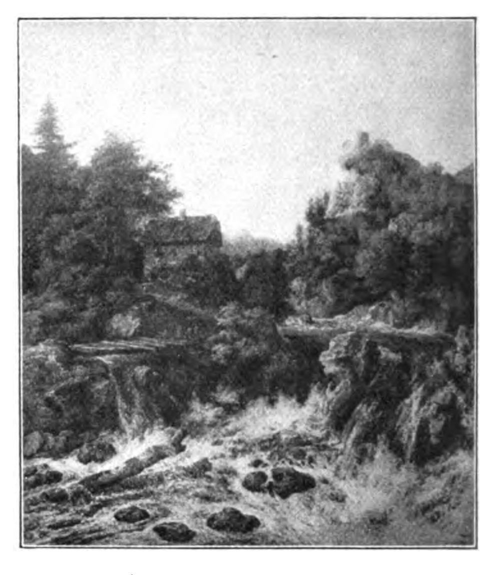
Eine treffliche Ergänzung zu den gemalten Bildnissen bieten die radierten Porträts, wie das des Bürgermeisters Six, des Arztes Ephraim Bonus, der nachdenklich eine Treppe herabkommt (le juif à la rampe), der Prediger Uytenbogaert und Anslo, des Bilderhändlers de Jonghe, des schwermütig blickenden Haaring. Was Rembrandt als Zeichner und Radierer geleistet hat, verdient kaum weniger Bewunderung als seine malerische Tätigkeit. Mit der Radiernadel pflegte er in flüchtiger Skizze festzuhalten, was ihm an malerischen Gestalten begegnete, Menschen und Dinge, Eindrücke und Einfälle, wie sie der Tag brachte. Daneben schuf er aber auch eine große Anzahl sorgfältig komponierter Darstellungen, manche nur flüchtig angelegt, andere zum Teil oder ganz bildmäßig durchgeführt. Von seiner Auffassung des Volkslebens geben unter anderem der »Charlatan« (Abb. 511), die »Pfannkuchenbäckerin«, der »blinde Geiger« und die manigfachen Bettlerfiguren Kunde. Nicht minder wichtige Zeugnisse der Vielseitigkeit seines künstlerischen Wesens sind seine landschaftlichen Radierungen, wie die »Landschaft mit den drei Bäumen« (Abb. 513), das »Landgut des Goldwägers«, die »Windmühle« usw. Hier begegnen wir derselben feinen Beobachtung der Bodenformen und der Wolkenbewegung, die seinen der freien Phantasie entsprungenen gemalten Landschaften einen merkwürdig naturlebendigen Reiz verleiht (Gewitterlandschaft in Braunschweig [Abb. 501], Landschaft mit dem Bergschloß in Kassel). Auf dem Felde der Landschaftsmalerei hatte er einen trefflichen Nachfolger, ja einen erfolgreichen Nebenbuhler in seinem (1619) in Amsterdam geborenen Schüler Philips de Koninck († 1688, Landschaften von ihm in Berlin und Frankfurt). Auch sonst hat Rembrandts Kunstweise auf das jüngere Geschlecht einen nachhaltigen Einfluß geübt, da er in Amsterdam einen großen Schülerkreis um sich versammelte.

Es hat lange gedauert, bis Rembrandts Größe erkannt wurde. Die Italiener haben ihn begreiflicherweise abgelehnt und namentlich in den Radierungen üble Willkür gesehen. Aber auch





514. Adriaen van Ostade, Bauern in der Schenke
1662. Haag



515. Jakob van Ruisdael, Der Wasserfall
Kassel

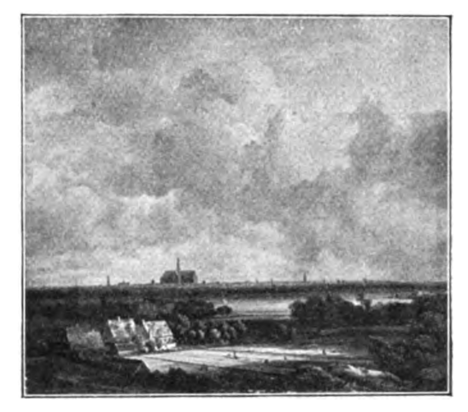
Deutschland schloß lange die Augen, während England ihn wenigstens früh schon gesammelt hat. Der Franzose Delacroix war es, der Rembrandt wieder entdeckte und seitdem steigt sein Ruhm noch immer. Natürlich gibt es Rubensfanatiker — zu denen z. B. Jakob Burckhardt gehörte — die auf die Rembrandt-Pietisten schelten. Rembrandt ist ein Phänomen, der der Kunst kein Gesetz gab im Sinne Leonardos, sondern der Glut seiner inneren Gesichte eine unerhört neue und unwiederholbare Sprache ersann. Wie Shakespeare mit seinem Hamlet eine neue Seelenepoche eröffnet, so formt Rembrandt als Erster nicht mehr den absoluten, sondern den problematischen Menschen, dem Goethe dann im Werther die wörtliche Prägung lieh.

5. **Die Haarlemer Schule** lehnt sich vorwiegend an Frans Hals an, von dem sie die kräftige, frische Farbenbehandlung und die scharfe Charakteristik lernt. Um den Meister sammelten sich die Maler der sogenannten Gesellschaftsstücke, in welcher kecke Soldaten, flotte Offiziere, übermütige junge Herren, galante Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe sich erlustigen. Auch Tanz und musikalische Unterhaltung kommen zuweilen zu ihrem Rechte. An der Spitze dieser Maler steht der Bruder Frans Hals, Dirk Hals (1591—1656), dessen ältere Bilder, in der Regel in kleinem Maßstabe entworfen, sich durch einen feinen, hellen Gesamtton und eine geschickte Kostüm- und Stoffmalerei auszeichnen. Seiner Richtung folgten Antonius Palamedesz in Delft (um 1600—73) und der in Utrecht und im Haag tätige Jakob A. Duck. Auch Pieter Codde aus Amsterdam (? 1600—78, s. oben S. 324), gleich beliebt durch seine musikalischen und Tanzunterhaltungen (Abb. 497), wie durch seine Wachtstuben (Dresden), und Jan Miensze Molenaer (nach 1600—68) in Haarlem gehören zu dieser Gruppe.

Anders verhält es sich mit den Bauernstücken, als deren glänzendster Maler in der Haarlemer Schule uns Adriaen van Ostade entgegentritt. Er wurde 1610 in Haarlem geboren, genoß den Unterricht des Frans Hals, ließ eine Zeitlang auch Rembrandts Werke auf sich einwirken und starb, als seine künstlerische Kraft schon im Sinken begriffen war, 1685. Adrian ist nicht erst der Schöpfer dieser Gattung; andere Maler in Flandern und in Holland waren ihm vorangegangen. Er hebt sie aber durch einen liebenswürdig humoristischen Ton, den er besonders in seiner mittleren Zeit anschlägt, durch seine Kunst des Helldunkels und der malerischen Stimmung zu höchster Vollendung. Bald führt er uns in die dämmerige



516. Salomon von Ruysdael, Eine Fähre. Brüssel

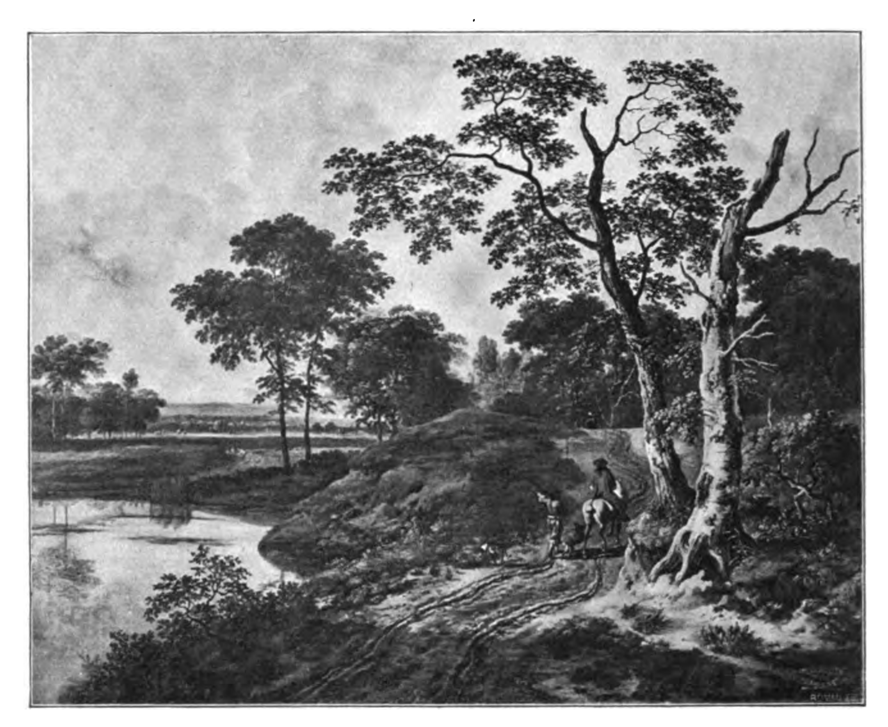


517. J. v. Ruisdael, Blick auf Haarlem. Berlin

Bauernstube, wo sich derbe, fröhliche Gesellen am Trunke (Abb. 514) oder am Tanze ergötzen oder die Familie ihren Beschäftigungen mit gemütlicher Ruhe nachgeht, bald malt er, wie die Zecher in der kühleren Laube vor dem Hause pokulieren, bald sind wir Zeugen, wie sich auf dem Dorfplatze eine muntere Gesellschaft erlustigt, oder wie ein Geiger durch sein Spiel alt und jung vor das Haus auf den Hof gelockt hat. Die Figuren, oft nur wenige Zoll groß, sind doch überaus lebendig charakterisiert. Die Farben erscheinen auf einen Hauptton gestimmt, die Schatten zeigen feine Durchsichtigkeit. Große Wirkung erzielt Adriaen mit seinen Hintergründen, seinen Durchblicken in eine hintere Kammer, welche ihm Gelegenheit zu Lichtreflexen und mannigfachen Abstufungen der Beleuchtung bieten. Außer den zahlreichen Gemälden (im Reichsmuseum zu Amsterdam, im Haag, in London, Dresden) und Aquarellzeichnungen arbeitete Adriaen etwa ein halbes Hundert Radierungen, Einzelfiguren und kleine Gruppen.

Das kleine Format der Bilder, das nun durchgängig üblich wird, wurde nicht nur von dem harmlosen Thema dieser Genreszenen gefordert. Damals drangen die ersten chinesischen Papiertapeten nach Holland und man wünschte nicht zu viele der schönen Röschen mit Bildern zu verdecken. Die kleinformatigen Bilder werden in lockerer Anordnung über die Wand verteilt, meist in dunkeln, selten in goldenen Rahmen. Vor kostbare Bilder hängte man einen Vorhang, um sie gegen das Licht zu schützen. Dieser Brauch führte die Maler dann bisweilen dazu, solche Vorhänge seitlich an das Bild zur Einrahmung zu malen. Sie nehmen damit alten Brauch der Altflandrer wieder auf· auf Hugo van der Goes' Geburtsbild in Berlin befindet sich bereits ein Vorhang, den Propheten geöffnet haben, um die Weihnacht als Erfüllung ihrer Weissagung darzubieten.

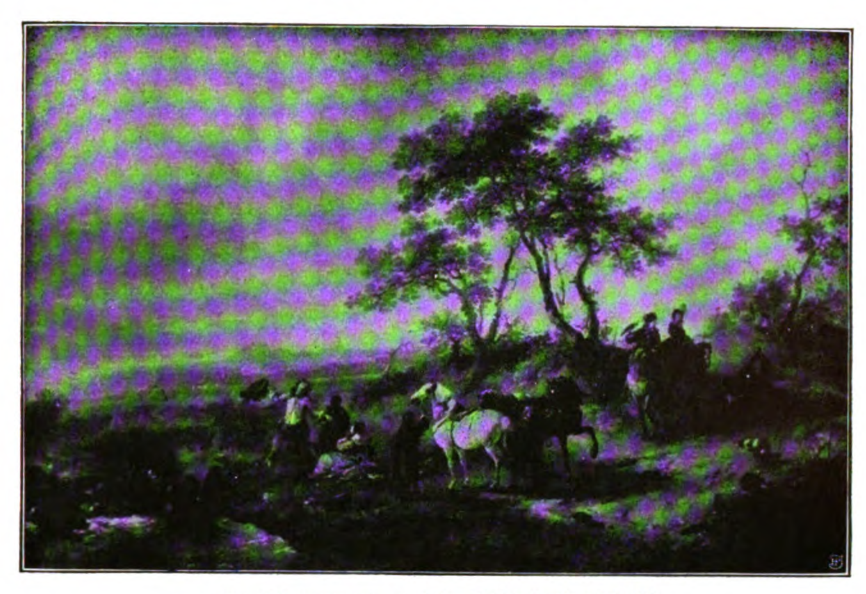
Zu Adriaens van Ostade Gefolge gehört sein Bruder Isaak (1621—49), welcher gern den Schauplatz seiner Bilder in das Freie verlegt und auf landschaftliche Stimmungen ausgeht, Cornelius Bega in Haarlem (1620—64) und Cornelius Dusart (1660—1704). Unter den Haarlemer Landschaftsmalern (Pieter Molyn [† 1661], Cornelius Vroom [† 1661], Guilliam Dubois [† 1680]) ragt Jakob van Ruisdael in erster Linie hervor (Abb. 517). Sein Vater Isaak war Rahmen- und Bilderhändler, vielleicht auch sein Lehrer in der Malerei. Auch des Vaters Bruder, Salomon, der sich Ruysdael schreibt († 1670), trieb die Landschaftsmalerei mit großem Erfolge (Abb. 516) — werden doch gegenwärtig die Bilder aus seiner späteren Zeit fast höher geschätzt als die seines Neffen. Der ungefähr um das Jahr 1682 geborene Jakob Ruisdael trat 1648 in die Haarlemer Malergilde ein. Der Umgebung der Stadt entnimmt er die Motive seiner älteren Landschaften. Im Jahre 1659 wurde er als ansässig in



518. Jan Wijnants, Abendlandschaft. München

Amsterdam erwähnt. Dorthin mag ihn, wie so viele andere Künstler, der reiche Verkehr, die große Zahl der Kunstliebhaber und das liebe Brot gelockt haben. Aber die Konkurrenz war zu groß, namentlich unter den Landschaftsmalern; verarmt und verlassen kehrte er 1681 in seine Vaterstadt zurück und starb hier 1682. Und doch hatte Ruisdael Dinge anzubieten, die kein andererer Maler ähnlich wiedergab. Neben einem melancholischen Pessimismus, der im Leben vor allem den Tod, im Wachstum das Welken sieht, steht ein kraftvoller spinozistischer Pantheismus, der die Einheit des Kosmischen empfindet und das alte Brüderevangelium vom gemeinsamen Leben alles Organischen predigt. In solcher Glaubensgewißheit steht Ruisdael hoch über den bloßen Landschaftsmalern seiner Zeit, die keine Unterströmung kennen und nur die optische, wenn auch höchst reizvolle Schau geben. Er ist Dichter und Bekenner. Seine Helden sind nicht die des Alten Testaments, überhaupt nichtMenschen, sondern Bäume; am See und Abhang, an der Wiese, in der Ebene erfüllt sich ihr Geschick. Sie zeigen Tapferkeit, aber auch Wunden; über ihren gefällten Stamm geht junges Leben achtlos hinweg. So wird bei Ruisdael alles dramatisch, ein Prozeß von Werden und Vergehen. Nur als er, um mehr Bilder zu verkaufen, sich von Allaert van Everdingen, der in Norwegen gewesen war, die Wasserfälle (Abb. 515) vorzeichnen ließ und danach pompöse Stürze malte, wurde er unwahrhaftig und geleckt. Aber das Publikum liebt noch heute diese Wasserfälle ganz besonders. Goethes Aufsatz über die vier berühmten Bilder der Dresdner Galerie ist noch immer richtunggebend. Leider haben sich Ruisdaels Bilder in den Farben nicht gehalten, viele sind nachgedunkelt.

Jan van der Meer van Haarlem (1628—91) ist einer der Fernsichtenmaler mit großer Wolkenschicht. Die Luft und die Wolken nehmen über $^2/_3$ der Bildfläche ein; zierlich und bescheiden zieht sich unten der schmale Erdstrich hin, auf dem sich Gärten, Äcker und ferne Kirchensilhouetten eng zusammenschieben. Solche Bilder stehen im schärfsten Kontrast gegen ein italienisches Landschaftsbild. Die Holländer haben die Schönheit und Würde der

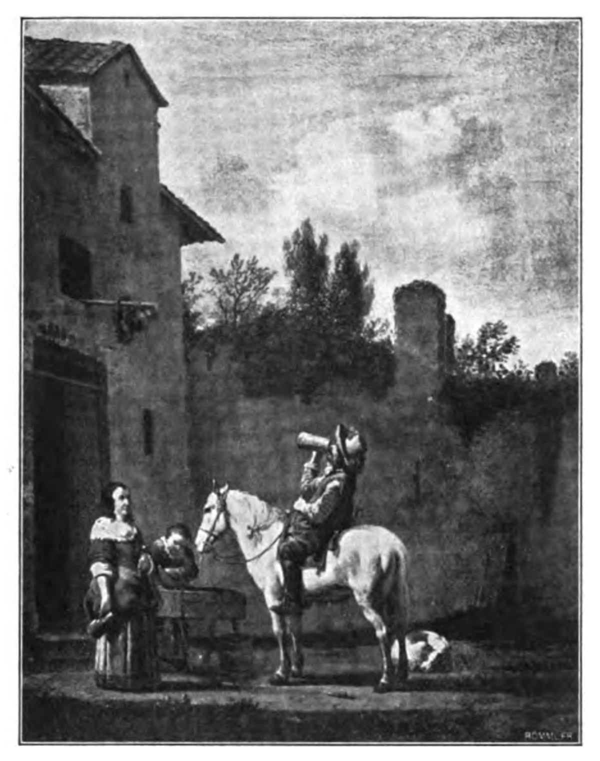


519. Wouwerman, Auf der Falkenjagd. Dulwich

Wolken zuerst begriffen; als Wolkensammler bringen sie ein großes Pathos über die engbrüstige Erde. Der Angelpunkt wird nun definitiv von dem Menschen fort in die Natur verlegt. Wie nahe hätte es nun gelegen, das Meer, das man täglich vor Augen hatte, als die größte Note in der Natur zu malen; aber dazu reichte es nicht. Ruisdael gibt Strandbilder, andere Kutter-Novellen; selbst Rembrandt gibt in seinem kleinen Bildchen Petrus auf dem Meer (Boston) nicht das Thema des Seesturms.

Eine Zeitlang hielt sich auch Jan Wijnants (tätig zwischen 1641 und 1679) in Haarlem auf, in dessen Landschaften insbesondere die Vordergründe durch den feinen Farbenton und die Treue in der Wiedergabe der Pflanzen und Bodenformen sich auszeichnen (Abb. 518). Ebenso kehrte der oben S. 302 erwähnte Pieter van Laer nach längerem Aufenthalt in Italien 1639 nach Haarlem zurück und malte hier fleißig Bilder aus dem Volks- und Bauernleben Italiens, Räuberszenen usw. Wijnants wirkte dann auf einen der bekanntesten jüngeren Haarlemer Maler, auf Philips Wouwerman (1619—68), ein. In den zahlreichen Bildern dieses Malers klingt zwar noch das Kriegsleben der Zeit an; aber, weit entfernt von dem kräftigen Ungestüm und der urwüchsigen Leidenschaft der älteren Kunst, zeigt seine Staffage bei aller Lebendigkeit und glücklichen Verbindung mit dem landschaftlichen Hintergrund, verfeinerte, zuweilen elegante Züge. Die Phantasie hat die ernsten Kämpfe bereits in ein Kriegsspiel verwandelt. Außer zahlreichen Kriegs- und Jagdbildern (Abb. 519), wobei er meistens (aus malerischen Gründen) einen Schimmel anzubringen liebt, malte er auch Szenen aus dem Landleben, welche wegen der hier besonders fein durchgeführten landschaftlichen Stimmung oft noch künstlerisch wertvoller sind als die beliebten Kavalierbilder.

Gleichfalls ländliche Szenen, Hirtenbilder, führt uns Claas Pietersz Berchem aus Haarlem (1620—83) vor, bei welchem aber das nationale Element in der Auffassung und in der Farbengebung schon zurückzutreten beginnt und der italienische Einfluß in der Wahl der landschaftlichen Motive (und in der Staffage, z. B. Esel) sich wieder regt. In ähnlicher Weise arbeitete auch sein Schüler Karel Dujardin (1622—78). Mag er sich auch in religiösen und allegorischen Darstellungen versucht haben, so haftet doch seine Bedeutung an den zahlreichen, in hellem Tone gemalten italienischen Volksszenen, welche er gern mit lebendig aufgefaßten



520. Dujardin, Der Trompeter. Amsterdam

Pferden, Eseln und Rindern staffierte (Abb. 520). Dieseitalienisierenden Landschaftsmaler bringen nicht nur interessante exotitsche Staffage in die holländische Fischerwelt, sondern auch Berge, Felsen und Romantik in das Flachland der Bataver. Noch einmal gießt Italien sein Füllhorn aus, und diesmal wird der Import restlos verarbeitet. Die Eindrücke des Südens haben das Auge der nach Italien pilgernden Maler verfeinert und gesättigt; heimgekehrt suchen sie unvergeßliche Erlebnisse mit der Glut der Sehnsucht zu malen. Außerdem verdanken wir diesen Malern einen wichtigen Teil der römischen Topographie.

Mit der Haarlemer Schule hat auch einer der glänzendsten Figuren- und Feinmaler, Gerard ter Borch, nahe Beziehungen. Im Jahre 1617 in Zwolle geboren, empfing er den ersten Unterricht von seinem gleichnamigen Vater, der in seiner Jugend in Italien im Kreise Elsheimers sich bewegt hatte. Seit 1633 lebte er in Haarlem, wo Pieter Molyn sein Lehrer wurde und die Schule von Frans Hals ihm kräftige Anregungen gab. In der Tat lassen sich seine Bilder am besten von den im Kreise des Dirk Hals gemalten »Gesellschaftsstücken« ableiten. Auch ter Borch schildert mit Vorliebe gesellige Unterhaltungen oder auch einzelne Charakterfiguren wie die älteren Haarlemer Meister, nur daß er, besonders in seinen späteren Gemälden, nicht mehr wie diese so unmittelbar auf dem Volksboden steht, vielmehr den frischen, kräftigen Ton dämpft und, der allgemeinen Zeitströmung folgend, einer größeren Eleganz, einer feineren Durchführung huldigt. Die behaglich geschmückten Räume, in welchen sich seine Menschen bewegen, die gewählte Tracht der Männer, die reiche Seidenkleidung der Frauen — mit ter Borch beginnt die Stoffmalerei —, die lebendig sprechende Weise der Gruppierung führen uns in Kreise, welche das Leben gemütlich genießen, und verlocken uns, die von ter Borch mit zierlichen Farben geschilderten Szenen novellistisch auszuspinnen. Köstlich (wenn auch nicht zutreffend) hat Goethe in den Wahlverwandtschaften die von ter Borch wiederholt gemalte Gruppe mit der jungen Dame gedeutet, die vor einem älteren Paare, dem Beschauer abgekehrt, mit gesenktem Kopfe steht. In ähnlicher Weise könnte man an den Trompeter, welcher den Offizier in einer zärtlichen Unterhaltung stört, vielleicht den Befehl zum schleunigen Aufbruch in das Feld überbringt (Abb. 521), eine Erzählung anknüpfen. Von feinstem Reize und vollendeter Wahrheit sind die kleinen Bildnisse, gewöhnlich in ganzer Figur gemalt. In der Haltung ohne jede Geziertheit, in der Tracht ohne jeden Pomp bieten sie den Eindruck gediegener Vornehmheit. Ter Borch machte große Reisen bis nach Spanien, benützte den Aufenthalt in Münster, um die Mitglieder des Friedenskongresses in einer Porträtgruppe vereinigt zu malen (London, Nationalgalerie), und lebte die späteren Jahre in Deventer, wo er 1681 starb. Sein Schüler war der in verwandter Richtung tätige, auch in kleinen

Porträts effektvolle Kaspar Netscher (1639—84) aus Heidelberg, welcher im Haag seine Werkstätte aufschlug (Abb. 522).

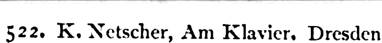


521. Ter Borch, Die Botschaft. Dresden

6. **Die Leydener Schule.** Wie Haarlem, so besaß auch Leyden im 17. Jahrhundert eine zahlreiche Künstlergemeinde. Noch dem älteren Geschlechte gehört Jan van Goyen (1596—1656) an, vielleicht ein Schüler des Esajas van de Velde, zuerst in Leyden tätig, dann seit 1634 im Haag, wo er auch gestorben ist. In Goyens späteren Landschaften siegt der Luftton über die Lokalfarben, so daß diese dadurch eine leise Dämpfung und eine durchsichtige Hülle empfangen. Flache Dünenlandschaften, Flußufer, zuweilen mit reicher Staffage ausgestattet, sind seine Lieblingsmotive. Kein Künstler verstand so gut die feuchte, nebelige Natur der holländischen Landschaft, die verschleierte Sonne, den feinen grauen Luftton wiederzugeben wie Goyen. Er ist der eigentliche Porträtmaler der holländischen Küste geworden und das Kosmische, der Hymnus auf das Elementare tönt durch alles Einzelne hindurch.

Unter den späteren Leydener Malern ist Jan Steen (1626—79) der bekannteste, eine Lieblingsfigur der Künstlerlegendenschreiber, die ihm den Beinamen des lustigen Schenkwirtes von Leyden gaben. Eine Zeitlang lebte er auch in Haarlem, wo er von der von Adriaen van Ostade eingeschlagenen Richtung nicht unberührt blieb, ohne jedoch etwas von der Besonderheit seines künstlerischen Wesens einzubüßen. Die spezifisch malerische Begabung steht bei Jan Steen gegen den novellistischen Sinn zurück, welcher manche seiner Bilder in förmliche Komödien verwandelt. Er ist daher auch mit Molière verglichen worden; nicht minder nahe liegt die Erinnerung an Hogart. Richtiger ist es, auf die moralisierende Tendenz in der älteren Genremalerei, welche sich auch in der gleichzeitigen niederländischen Poesie wiederfindet, hinzuweisen und hier sein Vorbild zu entdecken. Denn auch Jan Steen moralisiert, wie die Beischriften auf seinen Gemälden beweisen, nur daß er sich von dem Ergötzen an dem lustigen Treiben oft hinreißen läßt, so daß die satirische Tendenz zurücktritt und die komische Schilderung als Selbstzweck erscheint. Übermütige Schmausereien, die fidele Familie, die Szene, wie es nach dem Gelage zugeht, wenn die Herrschaft eingeschlafen ist, der kluge Arzt, der gar bald die Ursache der Herzkrankheit erkennt, usw., sind die häufigsten Gegenstände seiner Darstellung. Eins der umfänglichsten, durch scharfe Charakteristik der Mitspieler ausgezeichneten Sittenbilder dieser Art ist der »Ehevertrag« im Museum zu Braunschweig. Doch





522. K. Netscher, Am Klavier. Dresden



523. Jan Steen, Die Menagerie. Haag

hat Steen auch harmlosere Szenen (Abb. 523) (Bohnenfest und Nikolausfest, auch Kirmessen) gemalt und sich auch an biblischen und historischen Gegenständen versucht.

Rembrandt war in Leyden nur kurze Zeit, bis zu seinem 25. Jahre tätig; damals war ihm ein treuer Genosse und Schüler Gerard Dou (1613—75). Die Klein- und Feinmalerei im besten Sinne des Wortes fand in Dou ihren Hauptvertreter. Das kleine Format und der überaus saubere und sorgfältige Farbenauftrag bedingen sich gegenseitig. Dou bewegt sich im



524. Gerad Dou, Der Quacksalber. München



525. Fr. Mieris d. Ä., Die kranke Frau. München



526. Vermeer van Delft, Ansicht der Stadt Delft. Haag

engen Kreise des bürgerlichen Lebens, er schildert nicht selten schlichte Werktagsbeschäftigungen, welche erst durch Beleuchtung und Kolorit, durch die liebevollste und eingehendste formale Behandlung einen erhöhten Reiz, gleichsam einen poetischen Schein gewinnen (Abb. 524). Es muß in Rembrandts Kreise schon frühzeitig die Darstellung einer Figur am offenen Fenster, so daß sie von dem letzteren eingerahmt wird, das volle Tageslicht von vorn empfängt, während die dämmerige, im Halbdunkel gehaltene Stube den Hintergrund bildet, eine beliebte Aufgabe gewesen sein. Fast alle Schüler Rembrandts haben solche Bilder gemalt; auch Dou, der z. B. sich selbst als Geiger am offenen Fenster darstellte. Außer zierlich erfaßten kleinen Bildnissen und zahlreichen Fensterbildern malte Dou auch viele Stubenszenen, in welchen zuweilen Kerzenlicht den Effekt noch erhöht, wie in der berühmten »Abendschule« im Museum von Amsterdam. Bei seiner »wassersüchtigen Frau« im Louvre hat er durch die feine psychologische Stimmung und die gleichmäßig verbreitete, leise gedämpfte, sonnige Beleuchtung eine besonders nachhaltige Wirkung erzielt.

Mit gesteigerter glatter Eleganz wurde seine Richtung von seinem Schüler Frans van Mieris (1635—81) in Leyden fortgesetzt. Die Bilder dieses Feinmalers fanden in vornehmen Liebhaberkreisen die größte Anerkennung (Abb. 525). Sein Sohn Willem und sein Enkel Frans Mieris der Jüngere hielten an der ererbten Kunstweise fest und ahmten die Werke ihres Vorgängers bald mit größerem, bald mit geringerem Glücke nach.

7. **Die Delfter Schule.** Die Leydener Schule führte uns bereits in Rembrandtische Kreise. Auf diese stoßen wir auch bei mehreren jüngeren Gliedern der Delfter Künstlergemeinde. Karel Fabritius hatte Rembrandts Werkstätte in Amsterdam besucht und dann in seiner Vaterstadt sich niedergelassen, wo er leider bei der Explosion eines Pulverturmes in



527. Vermeer van Delft, Der Kavalier. Braunschweig



528. Vermeer van Delft, Bordellszene. Dresden

jungen Jahren (1654) das Leben einbüßte. Nur wenige Bilder haben sich von ihm erhalten, aber alle sind geeignet, uns den frühen Tod des Mannes beklagen zu lassen. Sie zeigen einen einfachen Natursinn, dabei eine hoch ausgebildete Kunst der architektonischen Perspektive, welche um so schöner wirkt, als sie ganz ungesucht erscheint.

Ob der Schüler des Fabritius, der große Jan Vermeer (1632—75), zum Unterschiede von seinem Haarlemer Namensvetter der Delftsche van der Meer (richtiger Vermeer) genannt, unmittelbar oder mittelbar den Einfluß Rembrandts erfahren hatte, wissen wir nicht. Vornehmlich durch Rembrandt wurden der Kunst neue Aufgaben gestellt. Nach der ganzen Richtung der holländischen Kunst bezogen sich diese Aufgaben auf die Beleuchtung. Es handelte sich nicht bloß um technische Probleme, sondern um eine wirklich künstlerische Auffassung, durch welche an sich gleichgültige Gegenstände der Phantasie nahegerückt wurden und einen poetischen Schein empfingen. Vermeer versetzt uns bald in eine Stube mit hellen Wänden, in welche von der Seite durch das Fenster ein Lichtstrom eindringt, bald in einen Hofraum oder einen von der Sonne beschienenen Vorplatz, in welchen die Gestalten wie im Lichte schwimmen, Schatten in die hellen Flächen hineinspielen. Die Vorgänge, welche er schildert, sind in der Regel einfacher Art. Junge Mädchen wickeln Garn ab, trinken Wein, treiben Musik (Abb. 527); ein Geograph hält einen Kompaß in der Hand, ein Soldat unterhält sich mit einem lachenden Mädchen, auf einem Vorplatze hat sich eine größere Familie behaglich vereinigt usw. Eigentümlich ist dem Maler die Vorliebe für Hellblau und Zitronengelb und ein ganz modern anmutender Farbenauftrag, mit dem er erstaunliche Lichtwirkungen erreicht. Im Gegensatz zu Malern wie Pieter de Hoogh, der alles auf einen goldigen bräunlichen Ton stimmt, ist Vermeer hell, kühl, silbern in den Farben; er hat die negative Palette der Goetheschen Skala. Sein Licht ist milchig, fast substantiell; es rieselt mit stiller Perlung an den Gegenständen, Kanten, Linien herab und badet alle Objekte im Frühlingsschimmer. Die Wangen der jungen Frau sind von lieblichem Schmelz, lustig glänzt die Haut im jungen Tageslicht. Das »Bordelletje« in Dresden (Abb. 528) ist 1652 datiert, also vom Dreißigjährigen gemalt; es ist in Format und Farbe ganz anders als die späteren Interieurbilder. Von diesen ist das bedeutendste das Selbstporträt im Atelier mit der als Muse



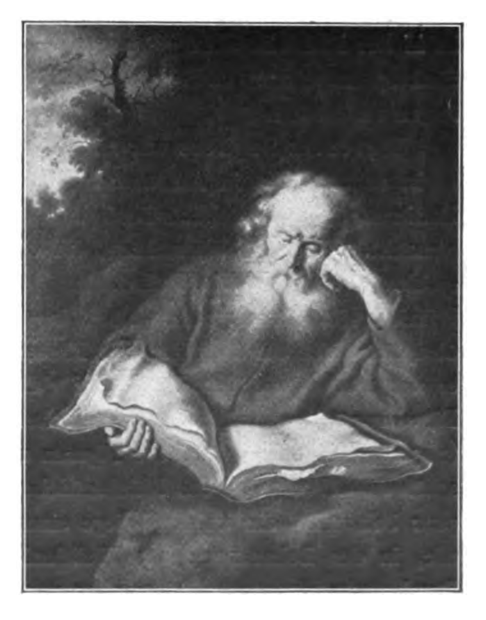
529. P. de Hoogh, Das Landhaus. Amsterdam, Rijksmus.



530. F. Bol, Jakobs Traum. Dresden

verkleideten Frau (der Maler vom Rücken gesehen, Tafel XXIV). Köstliche Veduten (die Ansicht von Delft [Abb. 526], das Straßenbild u. a.), mythologische Szenen, Halbfiguren als Genrebild wie die Spitzenklöpplerin im Louvre kommen bei ihm vor. Wir haben nur noch etwa 30 Bilder von ihm; jedes ist ein Juwel. Nahe steht ihm als Interieurmaler Pieter de Hoogh aus Utrecht (1630 bis um 1677), der anfangs in Delft, später in Amsterdam tätig war. Seine Stubenbilder, in welchen man oft durch eine Tür noch in einen zweiten Raum blickt, fesseln durch den Reiz des breit einfallenden Sonnenlichtes, welches die dämmerigen Räume in mannigfacher Weise erhellt und in tausend Reflexen spielt. Die Staffage, die Hausfrauen, Mägde, Kinder usw., haben eigentlich nur einen Tonwert, werden bloß herangezogen, um die Farbenstimmung harmonisch zu vollenden. Ihn lockt die Aufgabe, das Licht selbst lebendig und beseelt zu gestalten (Abb. 529).

8. **Die Amsterdamer Schule** hat natürlich den stärksten Einfluß Rembrandts erfahren. Durchaus selbständig steht neben ihm außer Thomas de Keijser (s. oben S. 319) nur ein einziger berühmter Porträtmaler: Bartholomeus van der Helst (1613—70). Im Gegensatze zu Rembrandt, welcher in Bildnissen und Porträtgruppen immer mehr die eigene subjektive malerische Stimmung walten läßt, erblickt van der Helst sein höchstes Ziel in der äußerlich wahrhaften Lebendigkeit der Schilderung. In gleichmäßig klarer Beleuchtung, in

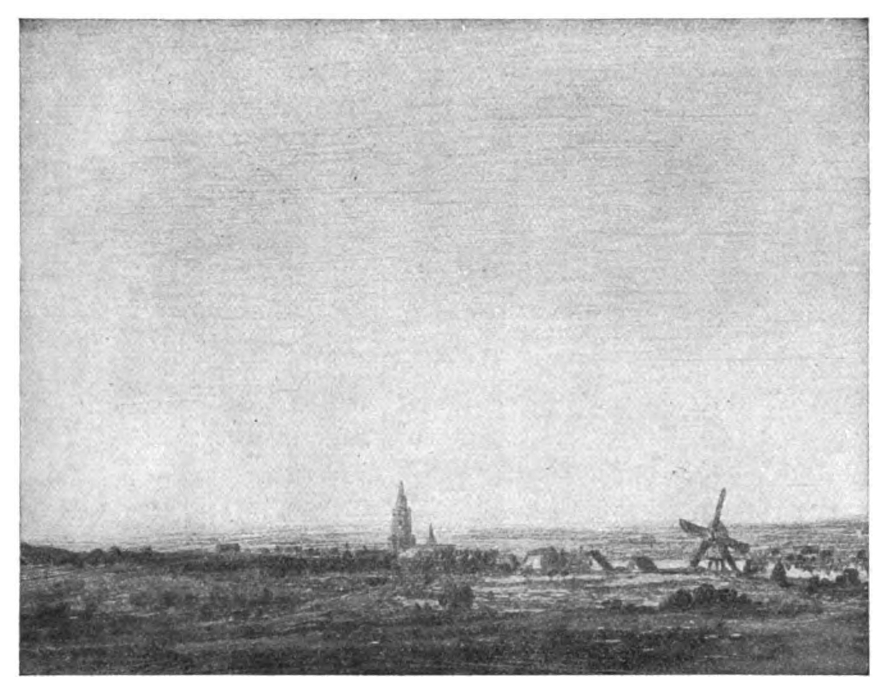


531. S. Koninck, Einsiedler. Dresden

kräftigen, breit aufgetragenen Farben führt er uns die Persönlichkeiten vor. Die äußere Wirklichkeit kann nicht echter gedacht werden. Ohne daß sich der Künstler in Einzelheiten verliert, gibt er uns ein treffliches Bild der äußeren Erscheinung. Kein Zweifel, daß seine Porträts durch starke Ähnlichkeit sich auszeichneten. Daher stammt seine große Beliebtheit bei den Zeitgenossen. Einen tieferen Einblick in inneres Leben gestatten aber seine Gestalten nicht, eine scharfe Charakteristik wird in der Regel vermißt. Als sein Hauptwerk gilt das Schützenfestmahl zur Feier des Westfälischen Friedens 1648, im Rijksmuseum zu Amsterdam. Künstlerisch höher stehen andere Werke (Familienbildnisse, z. B. in Petersburg).

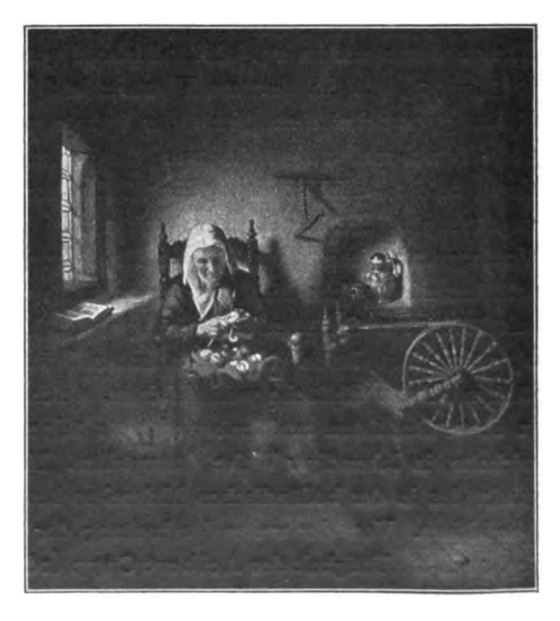
Unter den Schülern Rembrandts in Amsterdam muß zuerst jene Gruppe hervorgehoben werden, welche nicht nur in der Malweise dem Meister folgte, sondern auch in den Gegenständen der Darstellung und in der Auffassung sich ihm anschloß und in biblischen Motiven sich versuchte oder Porträts darstellte. Voran stehen einzelne Maler, welche, wie Jan Lievens aus Leyden (1607—74) oder Salomon Koninck in Amsterdam (1609—56; Abb. 531), unter ähnlichen Verhältnissen wie Rembrandt aufgewachsen sind, daher von Hause aus eine verwandte Richtung einschlagen und nur in einzelnen Werken den Einfluß Rembrandts bekunden. Zu den eigentlichen Schülern Rembrandts in seiner früheren Zeit gehören vornehmlich Ferdinand Bol aus Dordrecht (1616—80, Abb. 530) und Govaert Flinck aus Cleve (1615—60), dessen umfassendstes Werk (im Reichsmuseum zu Amsterdam) ein Schützenfestmahl aus Anlaß des Westfälischen Friedens darstellt. Namentlich in ihren früheren Werken erweisen sie sich als tüchtige Schüler des Meisters. Etwas später traten Jan Victors und Gerbrandt van den Eeckhout (1621–74) in die Werkstätte Rembrandts ein. Sie werden die eigentlichen Schüler seiner romantischen Richtung; Mythologie und Anekdote überwiegen, und des Meisters dämonische Exegese wird zu dem amüsant frischen Referat herabgedämpft. In noch späteren Jahren empfing Aart de Gelder aus Dordrecht (1645—1727) Unterricht von Rembrandt, dessen späteste Malweise er nachahmte, um dann aber ganz selbständige Wege zu gehen. Er drängt immer mehr zur Impression und zu einem helleren Silberton hin, der ihn den Modernen besonders sympathisch macht. Das Dresdener Ecce homo beruht in der Komposition auf Rembrandts Radierungen, ist in der Malweise aber ganz selbständig und bietet zudem einen wichtigen Anhalt für die Shakespearebühne. Halbfigurenbilder, meist zwei zusammen in lebendigem Austausch, gelingen am besten.

Hercules Seghers war nicht ein Schüler Rembrandts, sondern des alten Conimxloo, er ist schon 1589 in Amsterdam geboren und um 1645 gestorben. Seine farbig getönten Radierungen, hauptsächlich Gebirgslandschaften, haben auf Rembrandt einen starken Eindruck gemacht. Von 40 Ölgemälden, die ein Inventar von 1625 aufzählt, haben sich nur zwei erhalten, eine Flachlandschaft in Berlin (Abb. 532) und eine Berglandschaft in den Uffizien. Rembrandt selbst besaß in seiner Sammlung acht Bilder von Seghers. Dieser ist übrigens nicht der Erfinder des Farbendruckes gewesen, wie man lange Zeit annahm, da er die Farbe mit der Hand vor dem Druck auf das Papier brachte. Eine nachhaltige Einwirkung Rembrandts in technischer Hinsicht erfuhr Nicolas Maes aus Dordrecht (1632—93), dessen einfache Figuren und Gruppen aus seiner früheren Periode: die Apfelschälerin (Abb. 533), das Milchmädchen, die Nähterin, das Mädchen, welches ein Liebespaar belauscht, die an der Wiege eines Kindes eingeschlafene Wärterin usw., in der Technik, in der Behandlung des Helldunkels, des Rot und Gelb das unmittelbare Studium Rembrandts verraten. Später aber wendet sich Maes zu den Vlamen; die Porträts aus der letzten Zeit sehen wie solche von van Dyck aus. Gabriel Metsu aus Leyden (1630—67)

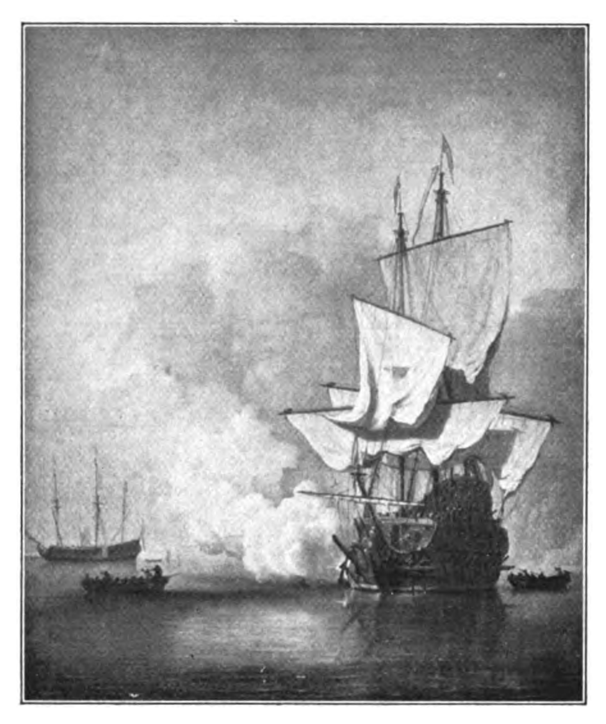


532. Hercules Seghers. Flachlandschaft. Berlin

siedelte schon 1650 nach Amsterdam über. Sein »Liebespaar« in Dresden geht in der Komposition auf Rembrandts Selbstporträt mit Saskia ebendort zurück; sein »Junger Mann am Fenster« wiederholt eine in Rembrandts Schule geläufige Aufgabe und »Der Briefschreiber« wetteifert in der feinen Licht- und Luftmalerei mit ähnlichen Kabinettstücken des Vermeer und des ter Borch. Friedlicher Straßenverkehr, Familienszenen, musikalische Unterhaltungen, Liebesgetändel in behaglich eingerichteten Wohnstuben sind die von Metsu am häufigsten gemalten Vorgänge. Er streift in dieser Hinsicht an ter Borch, ähnlich wie der gleichfalls von Rembrandt abhängige Samuel van Hoogstraeten in Dordrecht († 1678) mit Pieter de Hoogh und dem Delftschen Vermeer zusammengeht. Für eine Reihe von Jahren übte aber auf Metsus Malweise, seine Anwendung des Helldunkels Rembrandt bestimmenden Einfluß. Diese Fein- und Spitzpinseler beherrschen etwa von 1660 an den Markt. Der Geschmack ist verwöhnt, man will ein Bild des Distinguierten sehen, Samt und Seide, Kavalier und Galanterie herrschen. Das Volksleben tritt zurück, das phäakische Bürgerleben vor. Kein Wunder, daß solche Stoffe sich schnell verbrauchten; was sich an die Instinkte wendet, die in Dantes ersten vier Höllen-Bulgen bestraft werden, hat kurzen Atem.



533. N. Maes, Die Apfelschälerin. Berlin



534. Willem van de Velde, Der Kanonenschuß
Amsterdam, Rijksmuseum

Sybaritentum ist immer das erste Zeichen vom Ende. Die Italiener haben der Verzärtelung nie hemmungslos nachgegeben.

9. **See- und Tiermalerei.** Mit der steigenden Macht Amsterdams in der Politik und im Welthandel konzentriert sich auch das holländische Kunstleben immer mehr in dieser Stadt. Sie empfängt reichlichen Zuzug aus den anderen Kunstplätzen. In der üppig reichen, auf ruhig bequemen Genuß bedachten Amsterdamer Welt entwickeln sich aber auch eigentümliche Richtungen. Wie ein Nachhall der früheren großen Zeit, in welcher die Kunst mit den nationalen Interessen eng zusammenhing, erscheint die Marinemalerei. Als ihr bedeutendster Vertreter muß, neben Jan van de Capelle, Willem van de Velde der Jüngere genannt werden, der Sohn eines gleichnamigen Seemalers, Schüler des Vaters und des Simon de Vlieger. Er wurde 1633 in Amsterdam geboren, lebte aber seit 1677 als Hofmaler in Greenwich, wo er 1707 starb. Seine Seeschlachten, Flottenrevuen, See- und Marinebilder (Abb. 534), in welchen die Beleuchtung und das Wolkenspiel den Reiz der Darstellungen erhöhen, wurden schon von den Zeitgenossen überaus hoch geschätzt. Aber auch bei ihm kommt es nie zu der Darstellung des Wellenlebens als solchem; das Thema wurde erst im 19. Jahrhundert aufgenommen. Sein Bruder Adriaen van de Velde (1635—72), ein Schüler von Wynants und Wouwerman, bewegte sich in der idyllischen Richtung, welche dem Sinne der Zeitgenossen am meisten entsprach und der Landschaftsmalerei neue wirksame Motive zuführte. Die Erde, von mannigfachen Nutztieren belebt, ladet zu behaglicher Ruhe, zur Ausspannung der im geschäftlichen Verkehre angestrengten Kräfte ein. Bei Adriaen van de Velde tritt die Tierwelt noch nicht in den Vordergrund, sie erscheint in der Regel nur als heitere Staffage der Landschaft. Adriaen schildert mit Vorliebe Herden im Bruchlande weidend oder in der Nähe eines stillen Wassers, mit ländlichen Gehöften im Hintergrunde, häufig in italienischer Szenerie. Aber auch die eigentümlichen Reize der holländischen Winterlandschaft, die von fröhlichen Schlittschuhläufern belebte Eisfläche weiß Adriaen, welcher für zahlreiche Landschaftsmaler die Staffage in ihren Gemälden ausführte und trotz seines frühen Todes eine große Fruchtbarkeit entwickelte, in lebendiger Weise darzustellen. Man darf sagen, daß seine Gemälde den Höhepunkt des in der holländischen Malerei so bevorzugten Genres der »staffierten Landschaften« bezeichnen. Von der weiten Verbreitung der idyllischen Richtung in der Landschaftsmalerei legt auch die Tätigkeit des Aelbert Cuyp (1620—91) Zeugnis ab. Ein Schüler seines Vaters, des oben erwähnten Jakob Gerritsz Cuyp, lebte er, wie es scheint, ziemlich unabhängig von den Hauptschulen in angesehenen Verhältnissen in Dordrecht. Mit Vorliebe betrieb er das



535. A. Cuyp, Heimtrieb der Herde. Amsterdam, Rijksmuseum

Studium hellster Sonnenbeleuchtung (Abb. 535) und wußte die Stimmung der verschiedenen Tageszeiten in glänzendster Weise zum Ausdruck zu bringen. Auf seinen Bildern sind die Tiere, die Pferde mitsamt den Reitern und namentlich die Kühe, oft zu einer belebten Gruppe vereinigt und treten durch ihr Größenverhältnis schon als das Wesentlichere der Schilderung in den Vordergrund. In noch höherem Maße erscheinen auf den Bildern von Paul Potter (geb. in Enkhuyzen 1625, gest. in Amsterdam 1654) die großen Nutztiere, Rinder, Ziegen und Schafe, als Gegenstände selbständiger Darstellung. Nicht bloß durch Naturtreue und überaus scharfe Auffassung der Eigentümlichkeiten, wodurch ein Tierindividuum von anderen sich unterscheidet, ragen Potters Tierbilder über alle ähnlichen Schilderungen empor, sondern auch durch die malerische Stimmung und die glücklichen Beleuchtungseffekte, welche insbesondere seinen kleineren Gemälden einen großen Reiz verleihen (Abb. 536). Seine berühmtesten Werke sind in den Museen im Haag und in Petersburg.

10. In der reinen **Landschaftsmalerei** genügt die einfache heimische Natur immer weniger dem Zeitgeschmack. Viele Maler wenden sich, wie schon gesagt, Italien zu; andere suchen im hohen Norden nach neuen wirkungsvollen Motiven, so der aus Alkmaar gebürtige, seit 1657 in Amsterdam ansässige Allaart van Everdingen (1621—75). Während er in jungen Jahren vorwiegend Seestücke malte, widmete er später seinen Pinsel der Verherrlichung der wilden und schroffen norwegischen Natur. Die Holländer steigen auch heute noch besonders gern auf das Hochgebirge, um sich von ihrem Flachland zu erholen; begreiflich, daß sie auch auf den Bildern entsprechende Erquickung suchen. Auch an der venezianischen Küste sind die frühesten Gebirgslandschaften der Italiener gemalt worden. Andere bei heimischen Motiven verweilende Maler bemühen sich, diese in absonderlichen Erscheinungsweisen vorzuführen, wie im Mondschein oder bei nächtlichen Feuersbrünsten. Die größte Virtuosität bekundet in solchen Darstellungen Aart van der Neer in Amsterdam (1603—77); doch hat er sich daneben auch auf die Wiedergabe von Winterlandschaften und Tagesstimmungen trefflich verstanden. Hier wirkte der oben geschilderte Kunsthandel aufpeitschend ein; er bevorzugte das Absonderliche, um den Käufern neue Anreize zu bieten. Je allgemeiner und unpersönlicher die Stoffe an sich waren, desto wünschenswerter war eine pikante Nuance, eine rare Ab-



536. Paulus Potter, Die Weide. Amsterdam, Rijksmuseum



537. Hobbema, Die Straße von Middelharnis. London

sonderlichkeit. Die Wonnen der Jahreszeiten, winterliche Lust und Herbstesrausch werden nun mit neuen Pointen geschildert; dazu Sonnenaufgänge, nächtliche Szenen, Gewitter und Sturm. Ein einziger Landschaftsmaler hält, obschon er dem jüngeren Geschlechte angehört, an der älteren, einfachen Richtung fest und weiß auch in schlichte heimische Motive die feinste Stimmung zu legen: Meindert Hobbema (1638 bis 1709). Was ihn zugleich so modern erscheinen läßt, ist seine Abneigung gegen alles gesuchte Komponieren und Stilisieren der Landschaft, seine ungemein fein malerische Empfindung und die überzeugende Wahrheit seiner Naturwiedergabe. Es ist ein Sommernachmittag nach einem kurzen Gewitter. Noch jagen einzelne Wolken am Himmel dahin und hüllen den Vordergrund in Schatten, während die Sonne Mittel- und Hintergrund beleuchtet. Der Regen hat alles Grün aufgefrischt, er läßt den Bach, der lustig eine Mühle treibt, reichlicher fließen und auch das Wasser in dem Teiche vorn sich leicht kräuseln. Am Raine des Waldes, durch dessen Baumwipfel ein rotes Dach hindurchblickt, zieht sich ein Pfad hin, auf welchem rüstige Wanderer schreiten. So etwa möchte man die Lieblingsaufgabe Hobbemas fassen, welche er in zahlreichen, häufig von Adriaen van de Velde oder von Lingelbach staffierten Gemälden variiert. Im Gegensatz zu Ruisdaels tragischem Grundton ist Hobbema heiter, sprudelnd optimistisch. Seine Bilder leben von der ewigen Selbstbewegung der Natur, und namentlich das Wasser ist ihm ein lieber Spielgesell. Sein vielbewundertes Hauptwerk »Die Straße von Middelharnis« (Abb. 537) ist das unerreichte Muster poetischer Vergeistigung einer höchst realen Vedute. Über das Leben und den Entwicklungsgang des Künstlers sind wir nicht näher unterrichtet. Wir wissen nur, daß Jakob van Ruisdael sein Lehrer war und daß er in seiner Vaterstadt Amsterdam lebte und starb. Feierlicher und aristokratischer ist die Grundtendenz von Jan Hackaert aus Amsterdam († 1699), der lange in Italien gewesen war und nun auch in der holländischen Natur



538. Hackaert, Die Eschenallee. Amsterdam

das Gesteigerte sucht. Er malt nicht Landstraßen, sondern Parkalleen (Abb. 538), nicht den Landmann, sondern den Kavalier. Die Figuren sind von seinem Freunde Adriaen van de Velde.

11. **Stilleben.** Nach den Großtaten der holländischen Malerei im Porträtfach, im Sittenbild und in der Landschaft darf auch das an sich bescheidene, aber zu sprichwörtlicher Popularität gekommene Stilleben nicht übergangen werden. Es ist charakteristisch für den holländischen Wirklichkeitssinn und die Freude am intimen Kleinleben, daß all die augenfälligen Dinge behäbigen Lebensgenusses, wie Blumen und gleißendes Geschirr, lockende Frühstückstafeln und Fruchtschüsseln, Jagdbeuten und Fische, Muscheln und Bücher, in täuschender Naturtreue von Spezialisten in immer neuen Variationen dargestellt werden. Gewiß macht sich in diesem Kunstzweige viel rein handwerkliches Geschick bemerkbar, aber es fehlt auch nicht an wirklichen Künstlern. Entstanden war das Stilleben aus moralischen Expektorationen. Der heilige Hieronymus hatte Schädel, Kruzifix und Stundenglas neben sich; das ließ sich dann der protestantische Pfarrherr ohne die Figur des Büßers als Memento mori oder Vanitas für sein Studierzimmer malen. Seine Köchin beanspruchte für den Hering auf dem Zinnteller dasselbe Vorrecht; als Memento vivere hing es im Speisezimmer. Bald werden die Kombinationen gesuchter, die Tafelfreuden raffinierter, das Geschirr kostbarer. Zu den Arrangements der Speisen und Geräte kommen die Blumen, der Kranz, die Tulpen. Die bald üppig reichen, bald bürgerlich einfachen Tafelstilleben von Pieter Claesz (geb. um 1590 in Burgsteinfurt, von 1617—61 in Haarlem tätig) zeigen eine flotte, breite Ausführung und lichte Farben, die an Frans Hals erinnern. Sehr nahe kommt ihm Claes Heda (Haarlem 1594—1678), ein Meister in der Wiedergabe von silbernem Tafelgerät, von funkelndem Wein in Römern und venezianischen Pokalen, von Pasteten und Früchten. Willem Kalf in Amsterdam (1621—93) gibt seinen Tafelstücken einen Rembrandtschen Ton und bewährt sich auf seinem eng umschriebenen Gebiete als einer der feinsten Koloristen seiner Zeit. In dem gelehrten Leyden entstehen



539. Jan Davidsz de Heem, Das große Stilleben mit dem Vogelnest. Dresden



540. Jan Weenix, Stilleben mit einem Hasen. München



541. Melchior d'Hondecoeter, Der krähende Hahn
Wien, Czernin

vor allem die eigentümlichen Vanitasbilder, Stilleben aus Büchern, Totenschädeln und wissenschaftlichen Instrumenten (Jacques de Claeuw), im Haag die bekannten Fischbänke von Abraham van Beyeren (1621 bis 75), der aber auch Blumen- und Seestücke malte. Den Ruhm des besten holländischen Blumen- und Früchtemalers bewahrte Jan Davidsz de Heem (1606—83/84, Abbildung 539), dem Rachel Ruysch (1664 bis 1750) und der in Holland gebildete Frankfurter Abraham Mignon (1640 bis um 1670) nahekommen. Jan Weenix in Amsterdam (1640—1719) wählt das Jagdstilleben zu seiner Domäne. Gewöhnlich geben seine vornehmen, dekorativen Bilder den Anblick eines Parkes mit gefällig gruppiertem totem Wild und allerhand Jagdgerät im Vordergrunde (Abb. 540). Auch sein Vetter Melchior d'Hondecoeter (1636—95) malte Jagdutensilien und Wild; am bekanntesten wurden seine »Hühnerhöfe«, auf denen er einheimische und fremde Vogelarten in friedlichem Beisammensein oder in erregtem Kampfe lebendig und malerisch fein zur Darstellung brachte (Abb. 541).

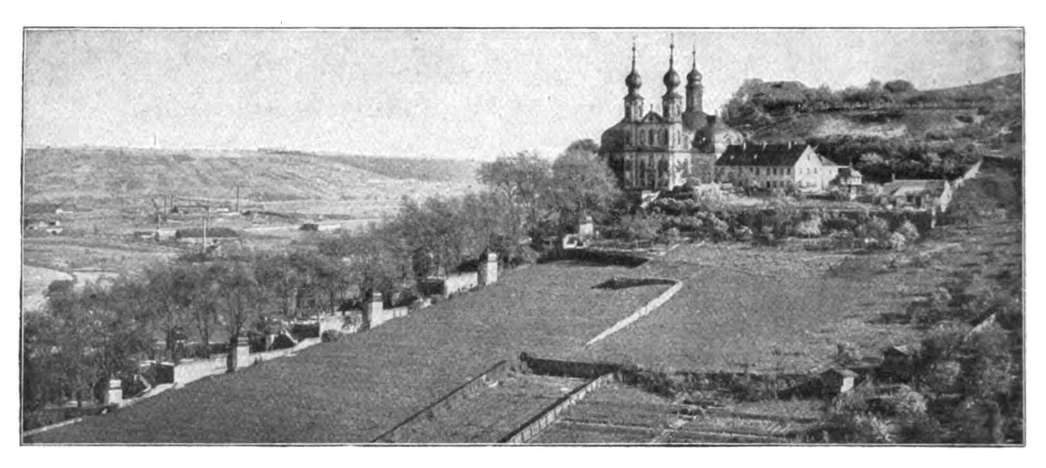
12. **Architektur-Malerei.** Daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so viele hervorragende Künstler, wie außer Rembrandt und Ruisdael auch Vermeer mit Not und Armut zu kämpfen hatten, oder, wie Hobbema, durch Übernahme eines kleinen städtischen Amtes das Leben fristen mußten, oder, wie Adriaen van de Velde, durch ein von ihrer Frau betriebenes Ladengeschäft miterhalten wurden, während Maler wie Godfried Schalcken (1643—1706), der nüchterne Nachahmer Gerard Dous, und der glatte, raffinierte Adriaen van der Werff in Rotterdam (1659—1722) zu hohem Ansehen emporstiegen, beweist am besten den Niedergang des Kunstsinnes in Holland und den Verfall des Geschmackes. Nur in zwei Kunstgattungen bewahrt die gute alte Tradition noch länger ihre Kraft: in den Regentenbildern, welche der Amsterdamer Maler Cornelis Troost (1697—1750) mit sprühender Lebendigkeit und feinem Farbensinne schuf, und in den Veduten, den Kirchen- und Stadtansichten. Hatten die älteren holländischen Architekturmaler ihre Freude an perspektivischen Problemen und an der Erfindung prunkvoller Palasthallen gehabt, wie z. B. Dirk van Delen (1605—71), so wurde dann besonders von der Delfter Schule die malerische Kraft auch auf die Darstellung von Kircheninterieurs übertragen. So weiß Hendrik Cornelisz van Vliet (1611—75) die Durchblicke durch gotische Kirchen mit allen Reizen blitzender Sonnenbeleuchtung und schummrigen Halbdunkels auszustatten. Vollends Emanuel de Witte (1617—92), der größte Meister des holländischen Architekturstücks, überrascht durch die geschlossene Wirkung und vollkommene malerische Behandlung seiner Kircheninterieurs (Abb. 542). Die Leidenschaft, die Kirchenhallen Hollands zu malen, ist um so überraschender, als es diesen kalvinistischen kahlen Räumen an all dem Zauber des katholischen Kultus fehlte. Aber gerade die leeren, geradlinig streng hochgehenden gotischen Dome reizten die Maler, um die Sonne und das Licht in ihrer fürstlichen Kraft vorzuführen. Andere Künstler wieder reizte das Licht- und

Schattenspiel sonnenbeschienener Straßenzüge, schattiger Grachten, das kräftige Rot der Dächer und Mauern, das Leben und Treiben auf Märkten und Gassen. All das finden wir in den Ansichten des Jan van der Heyde (1637—1712), der namentlich das Schloß im Walde, die Parks der vornehmen Landhäuser porträtiert, und der Brüder Job und Gerrit Berckheyde (1630—93 und 1638—98) mit größter Feinheit und Stimmung dargestellt.

13. Gibt man einerseits die Grenzen der holländischen Malerei und des in ihr niedergelegten Lebensgefühls ohne weiteres zu, so muß doch anerkannt werden, daß die Welt der sichtbaren und farbigen Dinge durch sie eine ungemeine Bereicherung und Steigerung erfahren hat. Der dem pathetischen Leben abgewandte, dem Innenleben zugerichtete protestantische Sinn, verbunden mit einer dem Wechsel der Erscheinung liebevoll nachgehenden Herzlichkeit, entdeckt Reize, Zusammenhänge, Gesetze und Bildungen, an denen das Auge früherer Jahrhunderte gleichgültig vorübergegangen war. Der Besinnliche sieht die Dinge anders an als der Pathetische. Insofern kann man sagen, daß die holländische Malerei wirklich ein Bekenntnis des nordisch-protestantischen Menschen ist, soweit dessen Seele sich überhaupt in sinnlichen Formen enthüllen läßt.



542. Em. De Witte, Kircheninterieur. Haag



543. Balt. Neumann, Das Käppele auf dem Nikolausberg bei Würzburg

E. Deutschland

1. Die Baukunst

1. **Charakter.** Das deutsche Barock hat Bedeutendes in der Baukunst geleistet, und ist darin so selbständig und großartig, daß es sich selbst neben Italien sehen lassen darf. Es ist die erste Großtat des deutschen Geistes nach dem langen Kriege, daß er sich in machtvollen und imposanten Bauschöpfungen aufrichtet, die den Glauben an die unverwüstliche deutsche Volkskraft laut und leidenschaftlich verkünden. Vom Standpunkt der Volkswirtschaft mag man die Bauwut des 18. Jahrhunderts überspannt finden, obwohl die Fürsten gerade die Landesehre und den wirtschaftlichen Aufschwung damit zu fördern hofften — für das Geistesleben bedeutet sie einen ersten Aufstieg, der in der Musik eines Bach und Händel seine Begleitung, in der Dichtung unserer Klassiker seine Fortsetzung und Krönung findet. Nachdem die einseitige Kunstbetrachtung des klassischen und romantischen Zeitalters überwunden ist, haben wir gelernt, uns der Größe und Gewalt barocker Werke zu freuen, die überall der Landschaft ihre Augenpunkte gegeben hat, hier eine welsche Haube auf einem alten Turme, dort eine weitschauende Wallfahrtskirche auf einem Hügel (Abb. 543), ein vornehmes Schlößchen am See, eine stolze Fassade an einem Platz. Ganz neue Städte, wie Karlsruhe, Mannheim, Saarbrücken, Erlangen und Potsdam, oder doch Stadtteile sind damals auf Machtgebot hin erstanden; alte Städte wie Wien, Prag, Dresden, Breslau, Berlin, Kassel, Fulda, Münster, Bayreuth, Würzburg, München haben ihr letztes, dauerndes Antlitz erhalten; Schloß- und Parkanlagen von einzigartiger Schönheit wie Schönbrunn, Nymphenburg, Schleißheim, Pommersfelden, Bruchsal, Veitshöchheim, Wilhelmshöhe, Sanssouci sind aus dem Nichts hervorgezaubert worden. Ganz neue Raumgedanken bewegen den katholischen wie den evangelischen Kirchenbau, und vor allem das öffentliche Denkmal hat in der Form von Reiter- und Standbildern, von Brunnen, Marien-, Pest-, Nepomuk- und Denksäulen eine Vielgestalt und Ausdruckskraft erhalten, die wir heute nicht wieder erworben haben.

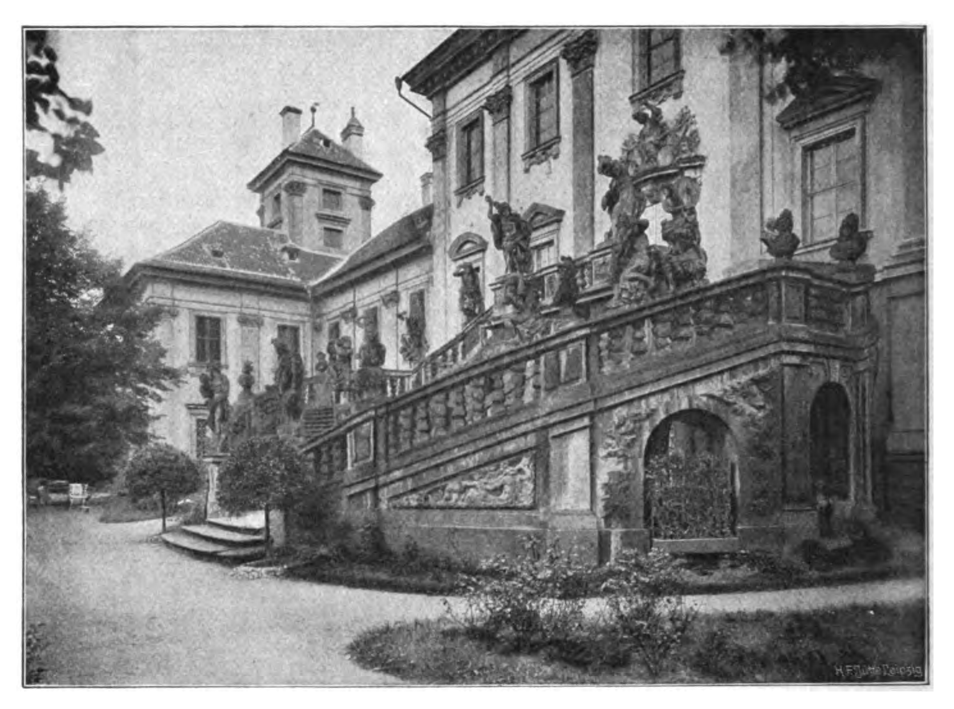
2. **Das deutsche Barock** beginnt, als das italienische und französische Barock schon längst seine Höhe überschritten hatte. Kann ein Baustil, der vom Import, und zwar vom überlebten Import, lebt, Eigenfrische haben? In diesem Fall hatte er es. Es kommt mehr als einmal vor, daß im europäischen Wettbewerb der Deutsche dann mit besonderer Kraft einsetzt, wenn die anderen Völker erschöpft sind, um nun in der ihm eigenen zähen und

tief schürfenden Art letzte Geheimnisse zu entdecken. Die deutsche Spätgotik blühte in dem Jahrhundert, in dem die französische Gotik abstirbt. Ähnlich ist es auch hier. Getragen wird das deutsche Barock von einer glänzenden Reihe führender Persönlichkeiten, die eine völlig neue Baugesinnung und Bauphantasie besitzen und bekennen, daß Bauen nicht so sehr eine rationelle oder nur ästhetische, sondern eine eminent seelische Angelegenheit sei, um die Eigenart der deutschen Psyche in dem nach dem 30jährigen Krieg neuauflebenden Geschlecht zu verkörpern.



544. C. A. Carlone, Dom zu Passau. Innen

3. **Die Kunstkreise.** Der Friede von 1648 hatte die Kirchenspaltung besiegelt und die Glaubensgrenzen abgesteckt. Sie sind auch Kunstgrenzen geworden. Der evangelische Norden erhebt sich erst spät, schüchtern und sparsam aus der Verwüstung. Hier lebt die alte Verbindung mit den Niederlanden wieder auf, und die Haltung bleibt im ganzen nüchtern, klar und praktisch. Die rauschende Pracht barocker Kirchenbauten fehlt fast ganz; große Gebiete haben das Barock gar nicht oder nur in äußerster Verdünnung kennen gelernt. Neben den Fürsten sind es nur die in Kriegsdiensten umhergeworfenen und reich gewordenen Adligen, die von der Bauleidenschaft ergriffen wurden. Der katholische Südosten unter Österreichs und Bayerns Führung fand dagegen gleich nach dem Frieden im italienischen Barock den Ausdruck seiner siegreichen Stimmung. Hier springen mit- und nacheinander alle Kräfte, am stärksten die religiösen. Ein Glaubens- und Wunderfieber wie im 11. Jahrhundert ließ immer neue Kirchen und Kapellen erstehen, Gnaden- und Ordenskirchen in den Städten, Wallfahrtskirchen auf dem flachen Lande, oft riesig und verschwenderisch in abgelegenen armen Gegenden. Am freudigsten gehen überall die Orden voran, nicht nur die neuen, Theatiner und Jesuiten, deren Einfluß und Leistungen überschätzt werden, sondern vielmehr die alten, auf Grundbesitz befestigten, die Benediktiner, Cisterzienser und Augustiner. Bei diesen gerade macht sich allenthalben der Drang geltend, ihre alten bescheidenen Anlagen durch riesenhafte Baupläne, ganze Palastfolgen um Kirchen herum zu ersetzen und im Innern unter dem Titel von Gast- und Kaisersälen einen sehr unklösterlichen Aufwand zu entfalten. Die Klosterpläne von S. Florian, Melk, Klosterneuburg, Göttweig, Einsiedeln, Weingarten, Ebrach, Amorbach, Banz und Fulda muß man sehen, um den Umschwung, die landesherrliche Pracht der Klosterkunst zu begreifen. Die Domstifte, die geistlichen Fürsten stehen nicht zurück. Städte wie Salzburg und Würzburg, Freising, Mainz, Trier und Münster sind damals durch und durch »bischöflich« geworden. Für die weltlichen Höfe war vorerst Wien maßgebend, das sich auf dem Türkenschutt von 1680 als eine neue Stadt erhob, danach in steigendem Maße Versailles. Ein unruhiger Ehrgeiz bewegte gerade die ältesten Höfe; die Wittelsbacher strebten nach der Kaiserkrone, die Albertiner in Dresden nach dem

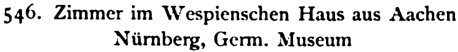


545. Schloß Troja bei Prag

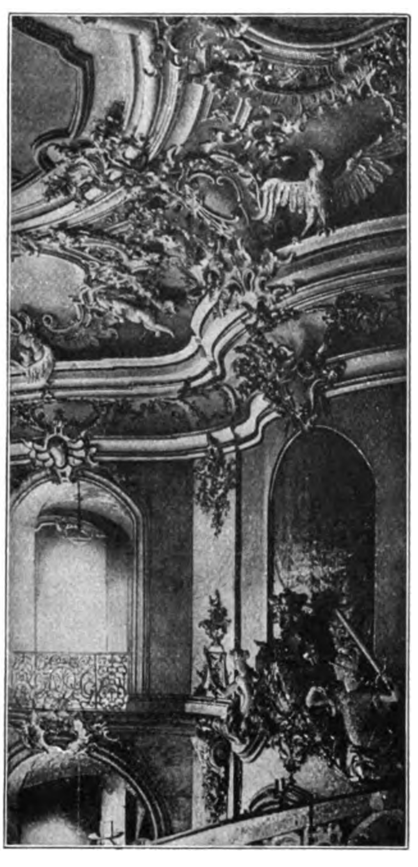
polnischen Königtum, die Brandenburger hatten sich mit der preußischen Krone geschmückt. Es galt, sich baulich auf solche Ansprüche und Erfolge einzurichten. Die Kleineren mußten schon um der Ehre willen ihr »Versailles« haben.

4. **Die Künstler.** Die Größe und kluge Anordnung solcher Gründungen wird in der ersten Zeit der Hauptsache nach fremden Künstlern verdankt. Im 17. und noch tief ins 18. Jahrhundert hinein herrschen die Italiener, die massenhaft, in weitverzweigten Familienverbänden als wandernde Architekten, Stukkateure und Maler herüber kamen über die Alpen, ganze Handwerkersippen nach sich zogen und ihre blendenden Kunstmittel, Marmor, farbigen Stuck, Massenvergoldung, Polychromie und Freskomalerei einbürgerten. Denn es gab in Deutschland damals noch keine einheimischen Kräfte und Mittel, um außerhalb der europäischen Strömung eine Wiedererweckung der Kunst zu wagen. Aber bald reiften in dieser Schule deutsche Künstler, die ihren Lehrern an barocker Gesinnung, an Leichtigkeit und Vielseitigkeit des Schaffens gleichkamen, sie durch Freiheit des Geistes und urwüchsige Kraft sogar bisweilen übertrafen. Es war das Glück des Vaterlandes, daß nach langer Unfruchtbarkeit geniale Begabungen in großer Zahl erstanden und sich instinktiv der Baukunst zuwandten — manchmal erst spät und aus anderen Berufen herauswachsend, besonders aus dem Offiziersstande. Einer älteren Generation (Fischer v. Erlach, geb. 1650, Christoph Dientzenhofer 1655, Daniel Pöppelmann 1662, Andreas Schlüter 1664, Michael Bähr 1666, Lucas v. Hildebrandt 1666) folgt eine mittlere (Maximilian v. Welsch, Jacob Prandauer, Franz Beer, Dominik Zimmermann 1685, Damian Asam 1686, Balthasar Neumann und Josef Effner 1687, Michael Fischer) und eine jüngste aus dem letzten Jahrzehnt (Stengel und Schlaun 1694, Thomann 1695 und Knobelsdorff 1699). Ihr Zusammenwirken in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ein wertvolles Zeugnis für die Selbsterneuerung Deutschlands und eine ebenso merkwürdige Kulturerscheinung wie die Häufung der »Denker und Dichter« in der zweiten Hälfte.





546. Zimmer im Wespienschen Haus aus Aachen
Nürnberg, Germ. Museum



547. Festsaal in Schloß Heidecksburg zu
Rudolstadt

Seit 1720 etwa beginnt eine innigere Fühlung mit der französischen Kunst. Im Westen, in den Rheinlanden finden de Cottes (s. S. 276) Lehren Aufnahme. Studienhalber ziehen die jungen Bayern nach Paris, Franzosen treten in deutsche Dienste. Wir finden Franz Cuvillés 1730 in München, seinen gleichnamigen Sohn später in Passau und Dresden, de la Guepière 1670 in Stuttgart, le Pigage 1748 in Mannheim und Köln. Damit ist die Wendung um 1730 zum Rokoko, um 1760 zum Zopf bezeichnet, die von den Deutschen, auch von den älteren wie Neumann, gelehrig mitgemacht wird. Aus diesem Grunde ist eine zeitliche Periodeneinteilung undankbar, ergiebiger und leichter die Betrachtung der einzelnen Kunstkreise.

5. **Die Formen.** Die Mischung von römischem und lombardischem Barock, das die Italiener brachten, die französischen und holländischen Beiträge lieferten einen großen Formenreichtum, der nun mit außerordentlicher Bewegungsfreiheit gebraucht wird. Betrachtet man daraufhin einmal die Mittel und Wege der Fassadengliederung, so kommen beim selben Meister und manchmal an demselben Bau die lebendigsten Spielarten und Mischungen vor. Bald ist die Fassade gleichmäßig in zwei Ordnungen oder mit einer großen Ordnung durchkomponiert, bald die Gliederung auf die Risalite und Pavillons beschränkt, bald in wohlbedachter Abstufung nach der Mitte und den Ecken gesteigert, bald das eine System durch ein zweites durchbrochen, wobei als Drücker die Portale, Balkone und Giebel, die wechselnden Fensterrahmen und die Verdoppelung der Pilaster oder Säulen wesentliche Hilfe leisten. Soviel man damals von den fünf Ordnungen lehrte und schrieb, sie schulmäßig anzuwenden fiel keinem



548. E. Zuccali, Theatinerkirche in München

bei; ganz unbefangen werden gelegentlich Pilaster unten und Vollsäulen darüber oder umgekehrt verwandt oder auch ein Tempelgiebel mit großer Ordnung wird in ein mehrgeschossiges System hineingeschoben. Die Krümmungen und Ausschweifungen sind besonders in der österreichischen Schule, auch bei den Dientzenhofern beliebt, häufiger nur an Kirchen. Manche Künstler treiben großen Aufwand mit Plastik, Atlanten, Hermen, Giebelfüllungen, Dachkrönungen, wie Hildebrandt, Fischer von Erlach, Neumann, Pöppelmann und Schlüter, andere wissen darauf zu verzichten. Kurz es ist eine lustige Fülle und Abwechslung überall. In den Zierkünsten werden alle Wendungen vom römischen zum französischen Barock, zum Rokoko und Zopf sichtbar, und besonders merkwürdig ist in manchen Baukreisen um 1750 die vollständige Verknorpelung des Ornaments, das überhaupt nur noch aus geknetetem, teigigem Muschelwerk besteht.

Im katholischen Kirchenbau tritt das Schema der römischen Gesù-Kirche als Grundlage der Entwicklung ein (vgl. schon S. 123), aber es wird allmählich so aufgelockert, innen und außen künstlerisch umgeknetet und eingedeutscht, daß man das Vorbild kaum noch erkennen würde. Äußerlich vor allem durch die deutsche Forderung doppelter Fassadentürme, die den Eindruck der Kuppel so sehr schwächen, daß wir in Deutschland nicht ein einziges reines Beispiel einer großen Kuppelkirche erhalten haben, dafür aber prächtige, nah- und fernwirkende doppeltürmige Fassaden wie Banz, Vierzehnheiligen, Melk, Fulda, Mariahilf in Graz, Theatinerkirche in München (Abb. 548) u. a. Innerlich durch die geistige Verschmelzung der in Gesù vereinigten zentralen und longitudinalen Motive, der Seitenkapellen und des Kuppelraums zu einem neuen rein phantasiemäßigen Einheitsraum, der bewußt oder unbewußt auf das Raumbild der spätgotischen Hallenkirche hinausläuft und in den quadratischen, ovalen, elliptischen und kreisförmigen Zusammenschiebungen der bayrisch-schwäbischen Gruppe und Balthasar Neumanns eine geniale Vollendung findet. Der protestantische Kirchenbau ist auf der Suche nach dem besten Predigtraum in weit stärkerer Bewegung, wobei in der Theorie (von Sturm und Furttenbach) und in der Praxis alle denkbaren Grundrisse — Kreuz, Quadrat, Dreieck, Oval, Kreis, Rechteck, Winkelhaken und deren Mischformen — versucht und ausgeführt wurden. Es sind bei bescheidenen Mitteln oft Glanzleistungen der Anordnung und des andächtigen Raumgefühls zustande gekommen.

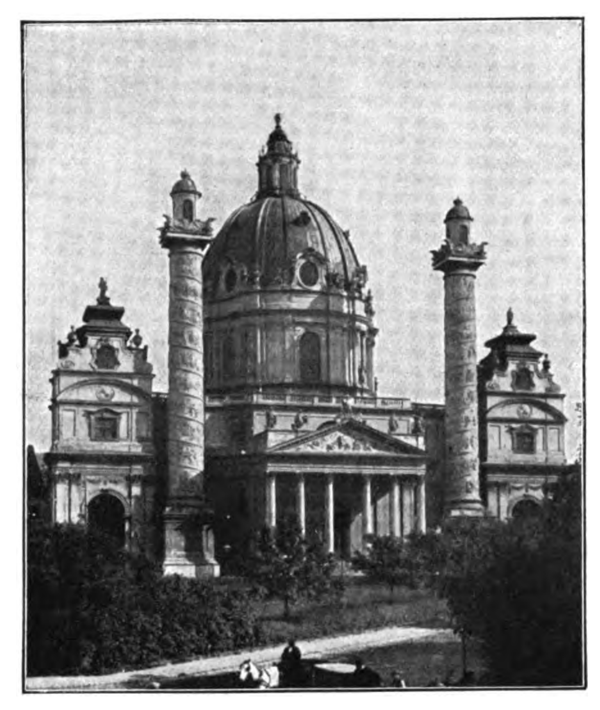
Im Palastbau war man stärker auf das Ausland und die Laune der Künstler angewiesen, da die derben Lebensformen des hohen Adels und der väterlich-barbarische Hofton auf italienische Schaustellung und französische Seigneursart noch nicht eingestellt waren. Es mag wohl heitere Augenblicke gegeben haben, wenn beim Umzug ein alter biederer Herr sich

standesgemäß in die neuen Prunkräume »einfühlen« mußte. Wie wenig Eigenleben, praktischer Sinn und deutliches Bedürfnis bei den Planungen mitsprachen, fühlt man in diesen Riesensälen, diesen Zimmerfolgen, endlosen Galerien und Korridoren noch heute, wo Zentralheizung und elektrisches Licht etwas mehr Wohnlichkeit verbreiten. Dabei fällt es auf, daß schon im 17. Jahrhundert der neuere französische Schloßtyp (siehe S. 270) übernommen wurde, leider ohne die gerühmte Commodité, und dann nicht in Rücksicht auf Wohnbedürfnisse und Bequemlichkeit, sondern auf rein künstlerische Wirkung fortgebildet wurde. Nur in Deutschland findet sich diese maßlose Entfaltung der Treppenhäuser, die mit dem Gartensaal (sala terrena) und dem Festsaal (salone) immer den »künstlerischen Kern« bilden. Schlüter im Berliner Schloß, Hildebrandt im Belvedere, Joh. Dientzenhofer in Pommersfelden hatten schon Treppen von majestätischer Wirkung geschaffen. Aber Balthasar Neumann leistete das Höchste an phantasiemäßiger Raumgestaltung und wechselnden Eindrucksfällen. Die Treppen in Brühl, Würzburg (Abb. 549), Ebrach sind Höhepunkte der Baukunst überhaupt, sie werden aber noch übertroffen durch das Bruchsaler Treppenhaus, das dem Hinaufsteigenden »eine Folge, eine ganz zauberhafte Verwandlung, ein Erlebnis von musikalischer Entwicklung in das Lichte und Freie hinein« gewährt. In dieser selbständigen Entwicklung der Treppenhäuser befriedigt sich die Phantasie der Architekten und sucht über die Wirklichkeit hinauszusteigen in die Welt des Märchens und der Raumfreiheit. Vielleicht ist darin auch eine Reaktion gegen die mehrhundertjährige Herrschaft der Wendeltreppe zu spüren. Und ähnlich rein geistige Schöpfungen gibt es viele, es sei nur an die Gloriette bei Schönbrunn, den Zwinger in Dresden, die »Communs« in Potsdam, an die verschwenderischen Bibliotheksräume mancher Klöster — St. Gallen, Wiblingen, Waldsassen, Schussenried, St. Florian — erinnert.



549. B. Neumann, Treppenhaus in Würzburg

6. **Österreich.** Wie im Süden überhaupt, haben wir zuerst es immer mit italienischen Baumeistern zu tun, unter denen die Carloni aus Mailand, die Galli Bibiena aus Bologna, die Lurago aus Fermo, die Viscardi, Retti, Frisoni, Petrini die bedeutendsten sind. Der erste barocke Kirchenbau ist der Dom in Salzburg, 1634 von Sandino Solari vollendet, eine Kreuzkuppelkirche von großer, freier Raumwirkung und ganz vornehmer Stimmung. Carlo Lurago, der in Passau 1662 den Dom, 1667 die Studienkirche, in Regensburg 1673 die Karmeliterkirche gebaut hatte, siedelte nach Prag über, wo er 1671—88 die Rundkuppel-



550. Fischer v. Erlach Die Karlskirche in Wien

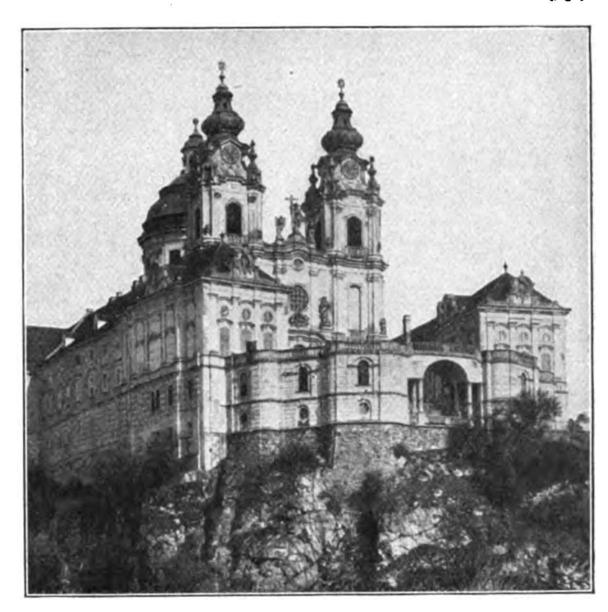
kirche des hl. Franz Seraph bei den Kreuzherren, sein Sohn Martin das Galluskloster errichtete. In Wien, dessen Umgebung bei der Türkenbelagerung 1680 völlig verwüstet war, hatte Carl Antonio Carnevali schon seit 1651 im Kirchenbau eifrig gearbeitet (auch Palais Lobkowitz 1685—90). Und neben ihm hatten sich die Carloni eingebürgert, Silvestro, der die Jesuitenkirche am Hofe 1652 erbaute, Carlo Antonio, der 1680 den Dom in Passau nach einem Brande neugestaltete (Abbildung 544) und 1680—1704 die Abtei Kremsmünster, 1686—1708 St. Florian im neuen Stil umbaute, Giov. Battista, welcher 1677—93 Kloster Garsten bei Steyr, 1674—78 Schliersee, 1695—98 Waldsassen baute und stukkierte, Joachim, der 1701—1709 die Stiftskirche zu Pöllau ausführte. Inzwischen waren die beiden Genies herangereift, die dem Wiener Barock seine entscheidende Note gaben.

Joh. Bernh. Fischer v. Erlach (1650—1723), in Prag aufgewachsen, in Italien gebildet, aber auch mit dem Stile Louis XIV. vertraut, hatte noch schulmäßig mit der Kollegienkirche in Salzburg (1696) begonnen. In Wien fielen ihm die bedeutendsten Aufgaben zu. Schon in der Peterskirche 1702 griff er im Grundriß das berninische Oval auf, das auch den Hauptraum seiner Karl-Borromäuskirche (1716—37) bildet. Die Fassade (Abb. 550) ist eine echt barocke Glanzleistung: Kuppel, Tempelgiebel, zwei Trajanssäulen (als Glockentürme), zwei Torhäuser locker zusammengestellt und doch von guter, malerischer Wirkung, so etwas wie ein antikes Forum. Außer mehreren der bedeutendsten Stadtpaläste (Prinz Eugen, Trautson, Schwarzenberg; Abb. 553) entwarf Fischer noch die Pläne für die Hofburg, die Reichskanzlei, die Winterreitschule, die Hofbibliothek (mit ovalem Hauptsaal) und vor allem Schönbrunn mit der großartigen, aufsteigenden Parkanlage. Sein Geschmack ist vornehm, bald kühl, bald lustig und, wie bemerkt, durch mitwirkende Plastik immer sehr interessant.

Lucas v. Hildebrandt (1666—1745), von deutschen Eltern in Genua geboren, begründete seinen Ruhm vor allem durch das Sommerschloß (Belvedere) des Prinzen Eugen in Wien (1693—1724), eine der geistreichsten Schöpfungen der barocken Kunst überhaupt. Über dem sanft ansteigenden Garten, der noch heute in seiner alten Strenge erhalten ist, erhebt sich das Schloß breit und doch lebendig, künstlich erhöht durch das ausgeschachtete Parterre, während die niedrigere Hofseite sich im Wasser eines großen Beckens verdoppelt (Abb. 552). Der Aufriß ist akzentuiert wie ein antikes Versmaß, und die aufgelöste Silhouette der Dächer verdeutlicht die Taktfolge. Das Innere vereinigt wirklich prunkvolle Schönheit mit aller Bequemlichkeit. Das Detail ist von sprudelnder Fülle und Freudigkeit. Das Palais Daun-Kinsky in Wien und das Schloß Mirabell in Salzburg vervollständigen das Bild der Hildebrandtschen Kunst, die stattlich und graziös zugleich sein

konnte. Hier sind besonders die Treppen mit dem rollenden Bandelwerk und den turnenden Putten interessant.

Jacob Prandauer von S. Pölten († 1726) hat sich seinen Platz neben den beiden Großen allein durch seine Hauptschöpfung, Stift Melk a. d. Donau (Abb. 551), gesichert. Es ist eine Folge von Palasthöfen, die sich im letzten, um die Kirche, zu einem rauschenden Erlebnis steigert, geschlossen und geöffnet zugleich gegen die weite Flußlandschaft und ebenso köstlich in der vielgliederigen und weichen Aufgipfelung von unten, vom Donauschiff zu betrachten. Das figurenreiche Portal und das offene Treppenhaus in St. Florian und die weiträumige Stiftskirche in Dürnstein sind weitere Zeugen seiner großzügigen und doch heiteren, höchst lebendigen Prachtliebe.



551. J. Prandauer, Stift Melk

Neben Salzburg ist wohl Prag die barockste Stadt Österreichs geworden durch die Masse der adligen Stadthäuser, die sich der junge, durch die schmachvollen böhmischen Konfiskationen bereicherte Schwertadel schuf und die Fülle der Kirchen, die alte und neue Orden mit den Reichtümern und Begabungen gleicher Herkunft errichteten. Auf dem Graben, auf der Kleinseite reihen sich Paläste und palastähnliche Bürgerhäuser bis hinauf zu den endlosen Fassaden des Hradschin und von da ein Palast- und Kirchenviertel bis zum Stift Strahow. Von den Schöpfungen der Italiener muß man Scamozzis Tor und Ehrenhof des Hradschin und die großartig-eintönige, mit Riesenhalbsäulen gegliederte Fassade des Palais Czernin (beg. 1669 von Fr. Caratti) sowie die elegante Treppenanlage von Schloß Troja (1680, Abb. 545) hervorheben. Die Eindruckskraft aller dieser berühmten Schauseiten beruht oft wesentlich auf der mächtigen Plastik, die sich an den Portalen sammelt, beim Palais Thun auf den Adlern, beim Palais Clam Gallas auf den Giganten des Matthias Braun, beim Palais Morzin auf den Mohren des F. M. Brokoff. Das eigentlich deutsche und recht üppige Prager Barock ist wesentlich durch den böhmischen Zweig der Dientzenhofer bestimmt.

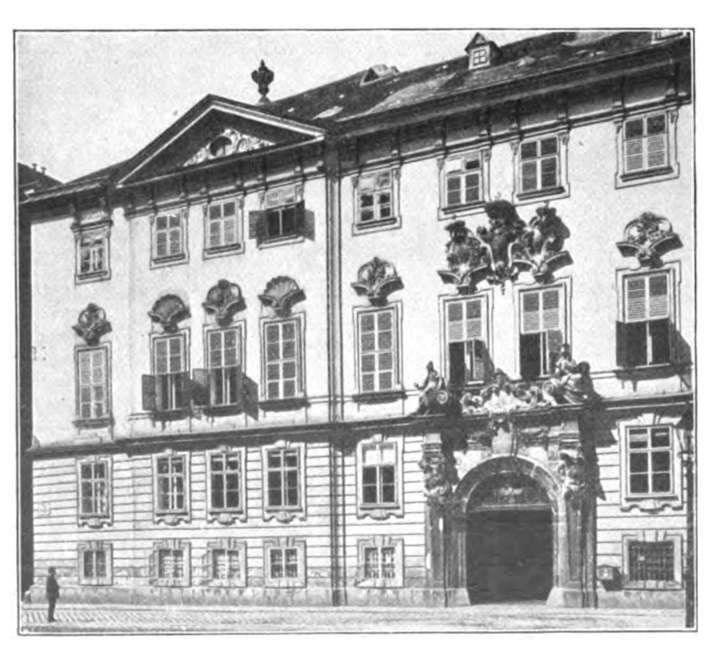
Christoph Dientzenhofer (1655—1722) erweist sich in seinem Hauptwerk, der Nikolaus-(Jesuiten)kirche (Abb. 554) auf der Kleinseite, als Nachahmer Guarinis, den die unruhigen, gefühllosen Schwingungen aller Linien zu keiner reinen Wirkung kommen lassen. Sein Sohn Kilian Ignaz (1690—1752), in Wien, Italien, Frankreich und England gebildet, hat die stärksten Eindrücke sicher von Fischer v. Erlach empfangen. Wie dieser wirkt er durch Gegensätze und überraschende Gruppierungen, nur weit zügelloser, förmlich »bedrängend und benebelnd im Innern durch einen orgiastischen Rausch von Formen, eine wildsüße Gebärdensprache«. Die Nikolauskirche in der Altstadt ist innen eine interessante Fortbildung der Wiener Karlskirche, das Äußere aber, nackt in den Gliedern, unruhig in den Öffnungen, ist einzig durch die gebändigte Harmonie eigenwilliger Teile. Und dieselbe Beobachtung kann man an seinen Stadtschlössern Golz-Kinsky und Piccolomini-Nostiz machen,



552. L. v. Hildebrandt, Belvedere. Wien. Hofseite

wo der übliche Schultrott gerade auf den Kopf gestellt und durch verkehrte Ordnung und Symmetrie die Aufmerksamkeit erregt wird.

7. **Bayern.** Die kurfürstliche Hofkunst in München wird stärker und dauernder von Fremden, erst von Italienern, dann von Franzosen beherrscht. Die Kurfürstin Adelaide, in Turin aufgewachsen, wollte das Italienische echt haben, in ihren Zimmern, in der neuen Hofkirche der Theatiner (S. Cajetan), in ihrer Villa Lustheim, alles von dem eigens berufenen Agostino Barelli aus Bologna entworfen. S. Cajetan ist eine Wiederholung von S. Andrea della Valle in Rom. Zu ihrer Fortführung wurde ein Graubündner Enrico Zuccali (1643 bis 1724) berufen; die von ihm der Fassade hinzugefügten Türme (Abb. 548) und die reiche klassizistische Stukkierung des Innern wurden jedoch erst von dem Wallonen Franz Cuvillés (1698—1768) ausgeführt, der in Paris unter de Cotte studiert hatte und das eben frisch gestaltete Rokoko Meissoniers von der Quelle herüberbrachte. Einen Gehilfen bekam er in Josef Efner († 1745), den der neue Kurfürst in Paris hatte ausbilden lassen. Diese drei Männer haben wesentlich die großen Träume Max Emanuels, der ein Jahrzehnt landflüchtig als Gast Ludwigs XIV. in Frankreich gelebt und sich an Versailles berauscht hatte, ausgeführt, zunächst die »reichen Zimmer« der Residenz mit einem unerhörten Glanz der Dekoration, dann Schleißheim (Entwurf 1701 von Zuccali; Abb. 555), die neue Residenz des erträumten bayerischen Kaisertums, und Nymphenburg (von Viscardi) mit den kleinen im Park versteckten Schlößchen, der Baden- und der Pagodenburg (von Efner) und der Amalienburg von Cuvillés, der auch das glänzende Residenztheater schuf. Die Bedeutung dieser Bauten liegt



553. Fischer v. Erlach, Ministerium des Innern. Wien





554. Chr. Dientzenhofer, Nikolauskirche in der Altstadt. Prag

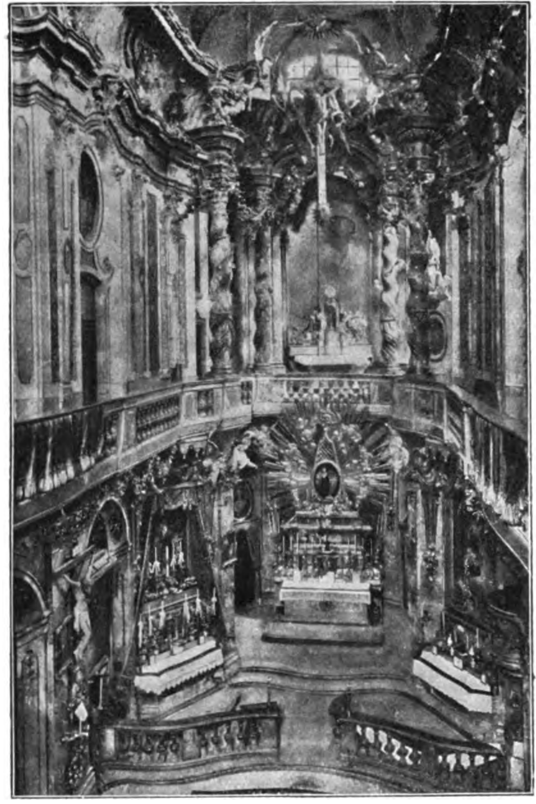


555. Jos. Efner, Treppe in Schleißheim

in der inneren Ausstattung. Das Rokoko erscheint in einer Frische, Freiheit und spielenden Leichtigkeit, wie nirgends in Frankreich selbst. Cuvillés hat mit der Ausschmückung der Amalienburg (Abb. 557) die letzte, geschmeidigste und lebendigste Eleganz des Stiles erreicht. Dabei hält die gediegene Ausführung mit dem Erfindungsreichtum vollkommen Schritt. Ein Heer von Facharbeitern deutscher, französischer und italienischer Herkunft war dazu herangebildet worden.

Es ist nun bezeichnend, daß die Baumeister des jüngsten Geschlechts fast alle aus den Kreisen der Kunsthandwerker, der Maler und Stukkisten kamen. So die Brüder Asam. Der ältere Cosmas Damian († 1739) war Maler, der jüngere Egid Quirin († 1750) Stukkist und Bildhauer; gemeinsam haben sie seit 1715 weit im Süden herum ganze Kirchen ausgemalt und stukkiert, fast jährlich ein großes Werk, zuletzt auch gebaut, Cosmas die Klosterkirche Weltenburg, Egid St. Johann in München 1735, diese ein Triumph malerisch-phantastischer Empfindung wie auch die Fassade des angrenzenden Wohnhauses. Aus der Wessobrunner Stukkatorenschule, deren fruchtbare Sippen Zimmermann, Schmutzer, Übelher, Gunezrainer, Feichtmayr fast alle süddeutschen Bauplätze bevölkerten, ging Dominikus Zimmermann hervor, der einige Kirchen (Steinhausen, Günzburg, Wies), über elliptischem Grundriß hallenmäßig aufgebaut, von unsagbarer Heiterkeit und Anmut des Raumbildes schuf. Ein gleichstarker Schöpfer ist Michael Fischer († 1766), dem auf seinem Grabstein in der Münchener Frauenkirche 32 Kirchen und 23 Klöster zugeschrieben werden. Ottobeuren ist sein genialstes Werk. Vier gewaltige Arme liegen um eine Hauptkuppel. In diesem Bau findet der Zentralbau in Deutschland seine höchste Verklärung.

8. **Südwestdeutschland.** Wie aus den bayrischen Voralpen die Wessobrunner, so kamen aus dem Bregenzer Wald schon bald nach dem großen Kriege die Maurer- und Stuk-



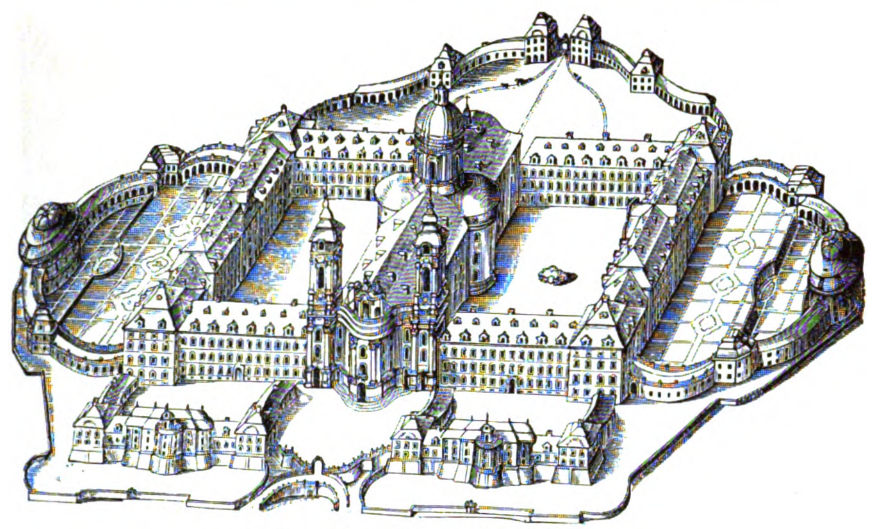
556. Cosm. Asam, Johann Nepomukkirche in München



557. Cuvillés, Spiegelsaal der Amalienburg

kistenfamilien der Kuen, Moosbrugger, Thumb, Seiler, Schreck und Beer, die sich meist schon in der zweiten Generation aus dem Handwerk zum freien Künstlertum aufschwangen und, an keine Schultradition gebunden, zu den freiesten Raumschöpfungen gelangten. Auf Franz Beer († 1726) gehen die großartigen Klosterkirchen Weissenau, Salem, Ehingen und Weingarten zurück. Kaspar Moosbrugger schuf das Kloster Einsiedeln und den Plan für Kalchrein. Peter Thumb hat sein erst vielgeschmähtes, heute viel bewundertes Hauptwerk in der Stiftskirche von St. Gallen hinterlassen. Es ist eine Langhauskirche mit mittlerem Oval. Der Bauschmuck ist ganz zopfig, leicht und locker »wie angeflogener Schaum« aufgetragen, so daß die große Raumform fast rein hervortritt. Ein gewaltiges Wollen verrät sich auch in Beers riesenhaftem Gesamtplan für Weingarten (Abb. 558), der leider nur zum Teil ausgeführt wurde. Die Schwellungen, Ausladungen und Durchquerungen, die bisher kleinlich auftraten, waren hier völlig ausgeweitet und bis zur äußeren Umfassungslinie fortgetragen. Vollendet würde dieser Bau wahrscheinlich bei dem günstigen Gelände alles Vergleichbare in Schatten gestellt haben. Die eigenartige Raumsteigerung, welche in der Reihung und Durchquerung verschiedener, rechteckiger und ovaler Grundrisse liegt, hat ihren letzten Ausdruck durch J. G. Specht in der Klosterkirche zu Wiblingen (1772—81) gefunden, wo ein Rechteck, ein Kuppeloval und ein Quadrat zu einer imposanten Einheit ineinanderquellen.

Im Schloßbau schreitet die glatte, schulmäßige Französierung mit der Nähe der Grenze und der unaufhaltsamen Verwelschung der Höfe fort, derart, daß auch die Italiener ihren letzten Schliff noch in Paris holten. So Donato Frisoni († 1735), der das von Joh. Friedr. Nette trocken begonnene Schloß Ludwigsburg vollendete; so Leopold Retti († 1751), der Schöpfer



558. Franz Beer, Plan für Kloster Weingarten

des Neuen Schlosses in Stuttgart, das von einem Blondelschüler Pierre Louis de la Guêpière vollendet wurde. Von ihm stammen auch die Solitüde bei Stuttgart (1763) und Monrepos bei Ludwigsburg (1764), beide schon klassizistisch angehaucht. Ein großzügiger, aber nüchterner Raumsinn beherrscht die Stadtgründungen, das fächerförmige Straßennetz von Karlsruhe seit 1715 und das quadratische von Mannheim seit 1689, kühle Weitläufigkeit die Schlösser Karlsruhe (1752—76 durch Friedrich v. Keßlau) und Mannheim (1720 durch Clemens Froimond nach Marots Plänen), woran unter Aless. Galli Bibiena († 1748) und Nic. Pigage († 1796) fortgebaut wurde. Lebhafter, plastischer ist das Barock Bibienas am Kaufhaus (1725) und an der Jesuitenkirche (1738) in Mannheim.

9. **Franken und der Mittelrhein.** Die Bistümer Bamberg, Würzburg, Mainz, Speier und Trier waren zeitweise von Gliedern des Hauses Schönborn besetzt — die »Schönbornschen Lande« — und bilden eine reiche barocke Kunstinsel, worin neben- und nacheinander die Dientzenhofer (in Bamberg), Neumann (in Würzburg) und Welsch (in Mainz) arbeiteten. Die Dientzenhofer (aus Aibling in Oberbayern) treffen wir beim Bau von Kloster Waldsassen noch als einfache Maurer oder Poliere. Mit einer frischen Keckheit schwang sich Georg († 1689) zum Baumeister der Wallfahrtskirche Kappel auf (1685), die er symbolisch im Dreipaß mit Umgang und drei Ecktürmen (Dreieinigkeit) entwarf, baulich unbedeutend aber volkstümlich wirksam, fast orientalisch wie eine Moschee anzusehen. Zum bambergischen Stiftsbaumeister stieg sein Bruder Leonhard († 1707) auf, der die neue bischöfliche Residenz, die Karmeliter- und Michaelskirche in Bamberg, die Klöster Walldürn in Baden, Ebrach in Franken und Schöntal in Schwaben errichtete, alles italienisch barock ohne Eigenart, Ebrach und Schöntal durch Neumanns Eingriffe belebt. Bedeutender ist der dritte Bruder Johann († 1726), der in Rom studiert hatte und im Dom zu Fulda eine kleine Kopie der Peterskirche darzustellen wagte, was man der äußeren, beinahe romanischen Gruppierung nicht ansieht. Um so eigner, kühner und toller zeigt er sich in der Klosterkirche Banz, die im Innern ganz aus elliptischen, ineinander dringenden Raumabschnitten zusammengesetzt und theatermäßig durch verstecktes Licht erhellt ist. Die beiden Westtürme und die massigen Abteigebäude wirken großartig in die Ferne. Entwicklungsgeschichtlich bedeutend ist das kurmainzische Schloß Pommersfelden (1711—18, typische ⊓-Form mit Eck- und pracht-



559. J. B. Neumann, Residenz in Würzburg. Stadtseite

vollem Mittelpavillon, der außen so zärtlich weich umfühlt ist und innen das erste der selbständig freien Treppenhäuser birgt. In Bamberg selbst ist die Stadtkunst überaus üppig und malerisch, stilistisch am merkwürdigsten das Böttingerhaus (um 1720 [Abb. 560]), woran alles schwingt, sprudelt und quillt bis zu den Dachfenstern und Essenköpfen, und am »neuen Rathaus« (1750), wo Architektur, Plastik (Kalvarienberg auf der Brücke) und Malerei (der Außenmauer) mit dem Blick flußauf- und -abwärts ein barockes Erlebnis ohnegleichen ausmachen. Die protestantisch kühl-gemütliche Stimmung der bayreuth-ansbachischen Enklave fühlt man gegensätzlich in Erlangen, 1686 von und für flüchtige Hugenotten gegründet, weniger in Bayreuth selbst, wo die markgräflichen Schlösser, die Bürgerhäuser und vor allem das Opernhaus von Carlo Bibiena (1744) mit Fassade von St. Pierre in vollsaftigen Formen schwelgen. In der »Eremitage« hat das maskierte Rokoko eine der wunderlichsten und unmittelbarsten Schöpfungen des 18. Jahrhunderts hinterlassen.

In Würzburg hatten schon Antonio Petrini († 1701) mit der Stift Haug-Kirche und dem Turm der Universitätskirche, Valentino Pezzani († 1719) in der Verzopfung der Neumünsterkirche, Josef Greising im Rückermainbau und der Peterskirche das volle italienische Barock eingebürgert, als der Genius Frankens, Johann Balthasar Neumann auf den Plan trat. Er war Offizier, Waffengefährte des Prinzen Eugen, mit Wien und Paris bekannt, aller Mittel mächtig und für bauliches Denken und Neufinden so hervorragend begabt, daß er bald als Erster galt und überall bessernd und vollendend in die Arbeiten anderer eingreifen mußte. Sein erstes und größtes Werk ist die bischöfliche Residenz (1720—44), woran



560. Dientzenhofer, Böttingerhaus in Bamberg

man immer wieder die königliche Ruhe, die Feinheit der Verhältnisse und Gliederungen bewundern wird, womit die riesigen Baumassen gebändigt sind (Abb. 559). An der Ausstattung ist bis 1775 und 1806—20 gearbeitet worden, so daß die ganze Entwicklung vom Barock bis zum Klassizismus überblickt werden kann. Ähnlich übermächtig ist das fürstbischöfliche Sommerschloß Werneck (1731—47), dessen glänzende Einrichtung seit 1806 völlig erneuert wurde. Inzwischen war Neumann nach Bruchsal zu Hilfe gerufen worden, wo der Speierer Bischof Damian Hugo von Schönborn eine neue ausgedehnte Residenz mit ganzem Apparat angelegt hatte (seit 1720, Plan von Ritter von Grünsteyn). Hier ist das Treppenhaus (s. S. 357) sein Werk, nicht so groß wie das Würzburger, »nicht so reich dekoriert wie das Brühler, aber in der geistigen Eigenart der Anlage und hohen Raumpoesie unerreicht«. Auch dem kurkölnischen Schloß Brühl, das 1725—34 nach Schlauns schulmäßig trocknen Plänen entstanden war, gab er 1740 ein Treppenhaus von herrlicher Raumweite und Pracht (Abb. 562). Klärend und krönend, aber auch planend und beratend griff Neumann weit und breit ein, so besonders in die Arbeiten der Dientzenhofer in Banz, Ebrach und Schöntal. Für die Prämonstratenser in Oberzell schuf er seit 1744 die Abtei mit einem schönen Treppenhaus. Und zahlreich sind die Kirchen, zumal im heimischen Bistum, die seine gewaltige Hand verraten. In Würzburg selbst bewundern wir die entzückend feine Schönbornkapelle (Abb. 563), die ebenso den Platz vollendet wie den romanischen Dom, an den sie angelehnt ist, die Schloßkapelle mit ihren »wie im Rausche verschlungenen Gliederungen, ihrer traumhaft üppigen Farbenmystik«, auf dem Nikolausberge das Käppele, wo er das Dreipaßmotiv von Kappel (s. S. 363) freier und größer wieder aufnahm. Und schließlich hat er gleichzeitig in Vierzehnheiligen dem fränkischen, in Neresheim dem schwäbischen Barock die Krone aufgesetzt. In Vierzehnheiligen (1743—72) ließ er sich von den elliptischen Räumen der gegenüberliegenden Banzer Kirche anregen, aber er vervielfältigte und komplizierte den Tanz ineinandergleitender Kurven so, daß für den nüchternen Bauverstand ein Ungeheuer, für das naive Auge etwas Unbegreifliches und Geheimnisvolles, ein betäubender Festrausch entsteht. In Neresheim (1745—92) finden wir einen ungeteilten Langraum mit Querhaus (wie S. Gallen und Zwiefalten), die ovalen Flachkuppeln durch ein System eingezogener Streben, zum Teil in Form von Doppelsäulen gestützt, ein Raum »erschütternd großartig« auch in der Knechtsgestalt einer späten, ärmlichen Ausführung (Säulen und Gewölbe in Holz). Nicht von Neumann selbst, sondern seinem Nachahmer General v. Welsch ist der Umbau der Benediktinerabteikirche Amorbach bei Miltenberg, wo das weiße, schäumige Rokoko eine echt deutsche Sonderform prägt.



561. Portal des Hauses Theaterstraße 4 in Würzburg

Auch in Mainz ist der General Maximilian von Welsch und nach ihm Ritter von Grünsteyn († 1765) der leitende Geist. Das Hauptwerk Welschs, die Orangerie, bestehend



562. J. B. Neumann, Treppenhaus in Brühl



563. J. B. Neumann, Schönbornkapelle in Würzburg

aus sieben getrennten Pavillons, Terrassen und großen Wasserwerken, eine Kopie von Marly, ist leider spurlos untergegangen; seine übrigen Bauten (Zeughaus, Erthaler Hof in Mainz, Schloß Biebrich, Orangerie in Fulda) sind kühl französisch, während Ritter von Grünsteyn (Deutschordenhaus, Stadioner- und Bassenheimerhof in Mainz) damit eine herzhafte plastische Wiener Note verbindet. Die zahlreichen Mainzer Adelshöfe und Bürgerhäuser bieten die verschiedensten Stile und Abstufungen. Wildbarock ist der Dalberger, weicher und milder der Osteiner Hof (1749) von J. B. Thomann. Dieser ist es, der mit einem Neumannschüler, dem Major Johann Seiz, nach Trier hinübergreift und hier die Neumannsche Wendung zum Rokoko nicht nur im Innern, sondern auch im Äußern zu vollziehen wagt. Das Palais Kesselstadt von Thomann, die Paulinuskirche (nach Neumanns Plänen) und das kurfürstliche Palais von Seiz sind bezeichnende Beispeile für den verhältnismäßig kurzen Höhepunkt der barocken Bewegung, wo die antiken Formen durch phantastische Willkür bis auf ein Geringes aufgezehrt sind. In diesen Kreis muß man auch Fr. G. Stengel aus Zerbst stellen, der über Gotha, Fulda und Mainz seinen Weg nach Saarbrücken fand, wo er im Dienst eines wahrhaft grotesken Kleinhofs die Stadt, das Schloß und alle Phantastereien der Parkwirtschaft schuf, bedeutend und eigenartig erst in seinem Alterswerk, der dortigen Ludwigskirche, die ein sanfteres, stilleres Rokoko darstellt als das Trierer.

10. **Nordwestdeutschland.** Die lebhafte Bautätigkeit des Kurfürsten Joseph Clemens von Cöln (Residenz in Bonn, Poppelsdorf 1715, Brühl 1722) versammelte eine Künstlertruppe, die ihre höchsten Eingebungen von Robert de Cotte in Paris empfing. Anderseits ist das Gartenschloß Benrath (1755) des Kurfürsten Karl Theodor im neuesten Pariser Ton (Louis XVI.) von Nic. de Pigage erbaut, einstöckig wie Trianon, außen »schlicht und fein« ohne alle Architektur. Dagegen schäumte das alte, echte, volltönende Barock in Westfalen auf, als sich ein richtiger Barockfürst, Clemens August, Fürstbischof zu Münster, Paderborn, Cöln, Hildes-

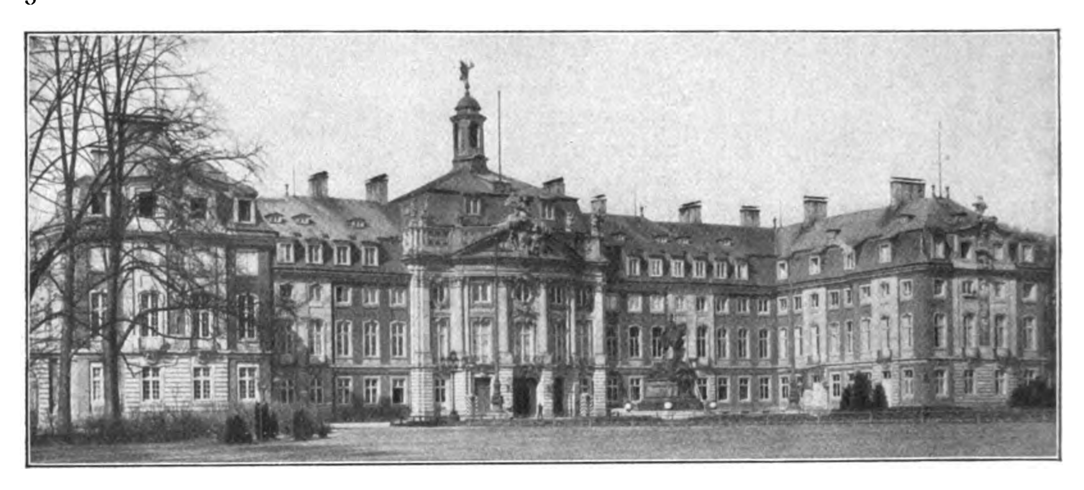
heim und Osnabrück, ein Sohn Max Emanuels von Bayern, mit einem urwüchsigen Westfalen, Joh. Conrad Schlaun (1694—1773), in Münster begegnete. Gleich im ersten gemeinsamen Werke, dem kreuzförmigen Jagdschlößchen Clemenswert (1736), zeigte Schlaun den prächtigen Willen, das Barock in heimischer Sprache, d. h. in Backstein reden zu lassen, und zwar nur durch Material und Linie. Daran hat er in seinen besten Werken festgehalten bis zu dem eignen kleinen Gartenhaus (1749; Abb. 564), das mit einem geringsten Aufwand von Form eine volle barocke Wirkung macht. Ebenso groß im kleinsten ist sein Wohnhaus (1754). Aber damit verband er ein zweites, die Kunst perspektivischer Ecklösungen. Man glaubt Borromini wieder erstanden, wenn man die Clemenskirche in Münster sieht, ein Rund mit ausschwingender Fassade, dessen innere Ausstattung von Neumann bestimmt, auch ganz römisch klingt (vgl. S. Andrea al Quirinale S. 220). Am herrlichsten kommt sein Geschick an dem Erbdrostenhof (1754) zum Ausdruck, diesmal mit einschwingender Fassade, die durch das Gittertor des dreieckigen Vorhofs einen wahrhaft genial erdachten Gegenstoß erhält. Endlich das fürstbischöfliche Schloß (1767; Abb. 565), nach dem Typus von Pommersfelden, aber weit mehr als dies belebt, geschwungen und gerundet durch ein beständig wirksames Gefühl für den Reiz des Wechsels und Gegensatzes.



564. J. C. Schlaun, Gartenhaus in Münster

In Kassel gelangen wir in rein protestantische Kreise, in denen die hugenottische Künstlerfamilie der Du Ry (Dury) den bestimmenden Einfluß übte. Doch brachte Landgraf Karl von einer Italienreise bestimmte Erinnerungen und auch einen Römer Giov. Franc. Guerniero mit, der nach dem Vorbild der Villen von Frascati die großartigen Berg- und Wasseranlagen von Wilhelmshöhe (1701—14) schuf. Auch das Orangerieschloß mit dem Marmorbad im Augarten sollte etwas Italienisches werden, doch hat Paul Dury einen feinen französischen Hauch darüber ausgegossen und der Park wurde nach Le Notres Plänen angelegt. Sein Sohn Karl († 1757) entwickelte im Schloß Wilhelmstal (1753) ein vornehmes, anmutiges Rokoko. Der Enkel Louis Simon, der Schöpfer der Bibliothek 1769, des Autores 1782 und des Schlosses Wilhelmshöhe 1786, ist schon reiner Klassizist. Es ist schade, daß eine der ersten Nachahmungen von Versailles, das Schloß Salzdahlum bei Braunschweig (1688—97), spurlos verschwunden, d. h. 1811 reinlich abgebrochen ist; es war eine reiche Anlage um zwei Höfe, mit Theater, Kapelle, Orangerie und sonstigem Apparat und Gartenkünsten, nur im Fachwerk von einem ehemaligen Tischler, Hermann Kolb gebaut.

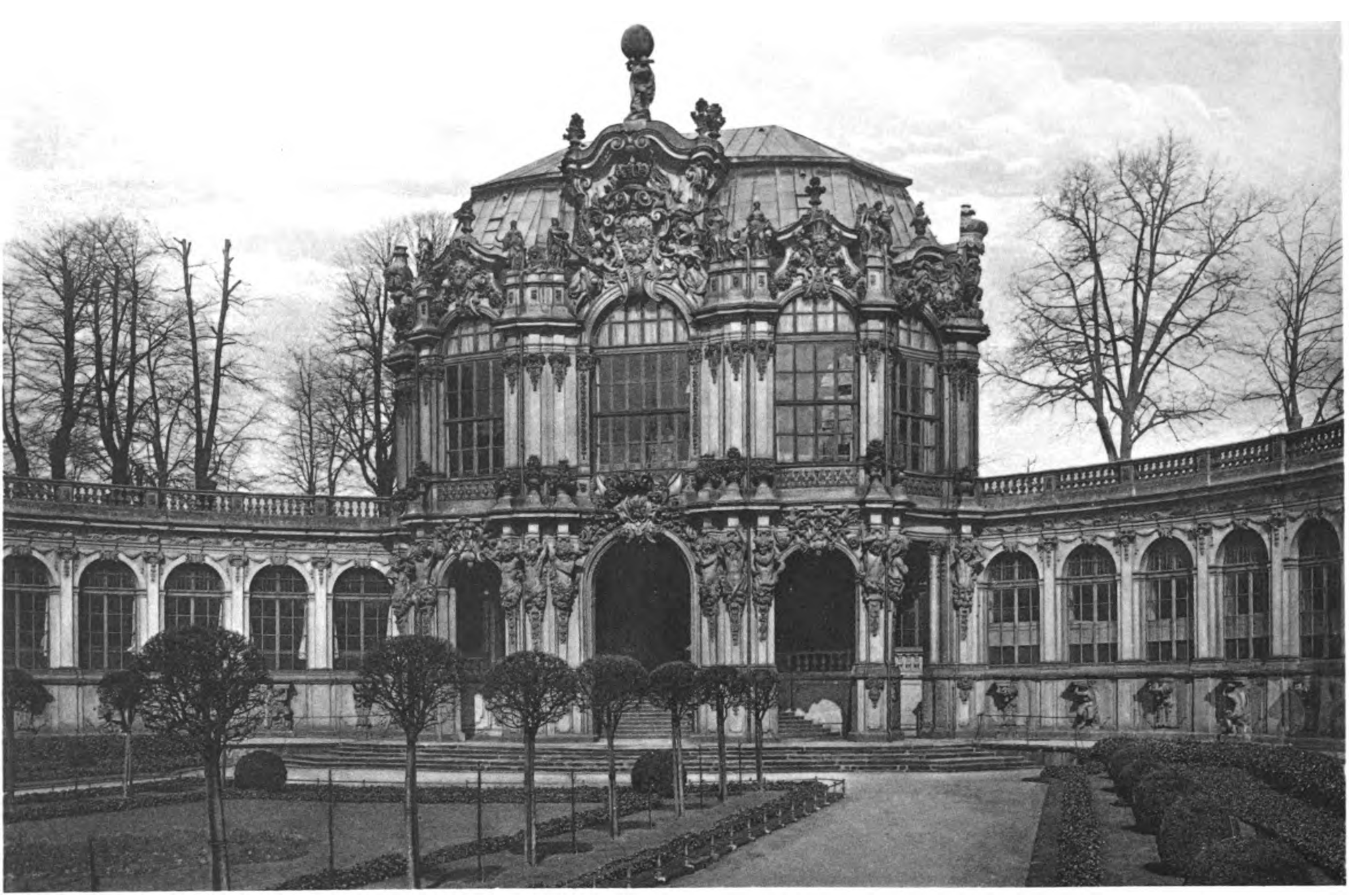
11. **Sachsen.** Am Dresdner Hofe waren die Blicke anfangs nach Italien gerichtet. Ein italienischer Garten mit Villa entstand seit 1676, das heutige »Palais im Großen Garten« von Joh. G. Starke (1679), über ⊢┤-förmigem Grundriß äußerst lebendig und üppig, auch in der Ausstattung eigentlich mehr Spätrenaissance (Genua!) und für diese Gattung im Norden das einzige große Beispiel. Die kleineren Bauten, Gartenkünste und Zierstücke, die das Bild erst vollkommen machten, sind leider (bis auf das Naturtheater) später beseitigt. Zu einem dem Ehrgeiz und Prunkbedürfnis Augusts des Starken entsprechenden großen Schloßbau ist es nicht gekommen, obwohl der junge »König in Polen« das reichste Genie des ganzen



565. J. C. Schlaun, Schloß in Münster

Barock, Daniel Poeppelmann (1662—1736), zur Seite hatte. Dafür ist aber im Dresdner »Zwinger« (1711—22; Tafel XXV) eine jener vergänglichen Festdekorationen verewigt, in denen das Zeitalter der Lustbarkeit fast ebenso viel Mittel und Erfindungskraft verpuffte, als in den wirklichen Bauten. Für diesen Festplatzring hat sich Poeppelmann einen ganz eigenen Stil geschaffen, »ein Höchstes an springender geistiger Luft«, worin die Auflösung der Massen, die Fülle und Beweglichkeit der Glieder, die geschmeidigen Schwingungen und Verkröpfungen der Linien, die verschwenderische Bauplastik doch durch einen energischen Willen zusammengehalten werden. Ob man bei den unerschöpflich erfindungsfrohen Einzelheiten verweilt oder den perspektivischen An- und Durchblicken von außen und von innen nachgeht oder die wundervollen Silhouetten der Pavillone gegen den blauen Himmel, im Licht- und Schattenspiel der Sonne prüft, immer ist das Erlebnis einzigartig.

Aus ganz anderem Geiste ist eine rein bürgerliche Schöpfung, die protestantische Frauenkirche (1726—43) des Ratszimmermeisters Georg Bähr (1666—1738) geschaffen. Als Predigtkirche mit fast rundem Grundriß und sieben (!) Emporreihen bietet sie im Innern nur akustisch, nicht optisch eine gute Lösung. Die Bährschüler G. Schmid in der Kreuzkirche (1769) und besonders Leonh. Prey in der großen Michaelskirche zu Hamburg (1751—62 mit E. G. Sonnin) wußten zu geben, was der Frauenkirche fehlt, mehr Raum. Eine Großtat nicht nur des Geistes, sondern auch des Willens — denn Bähr hatte hundert Widerwärtigkeiten zu überwinden — ist aber das Äußere mit der kühn und geschmeidig emportauchenden Kuppel (Abb. 566), ganz Stein, ein Kunstgebilde, das die Silhouette der Stadt entscheidend beherrscht und auch moralisch ein klares Symbol des schlicht bürgerlichen Protestantismus ist. Dagegen hat Chiaveris kath. Hofkirche einen ganz anderen, zierlich gegliederten, höfisch reichen Aufbau, der namentlich im Turm sich zum schönsten Baugedicht erhebt, das Norddeutschland im 18. Jahrhundert besitzt. Das Oval des Inneren ist dem spanischen Jesuitenstil (S. 252) nachgebildet und bietet für den Kult der festlichen Masse eine pompöse Szenerie (1738—51; Abb. 567). Privathäuser von Bähr und Poeppelmann vervollständigen die beiden großen Eindrücke; aber der Hof wandte sich bald entschieden vom heimischen Wesen ab und der Pariser Kunst zu, die schon seit etwa 1715 durch Zacharias Longuelune († 1748), Jean de Bodt († 1745) und Christ. Knöffel († 1752) theoretisch hartnäckig und überlegen vertreten wurde. Des letzteren Brühlsches Palais (1738), das 1890 abgebrochen wurde, des ersteren japanisches Palais (1715, der Hof noch von Poeppelmann) bezeugen dies. Ihr



Pavillon des Zwingers in Dresden. Von D. Pöppelmann



566. G. Bähr, Die Frauenkirche in Dresden

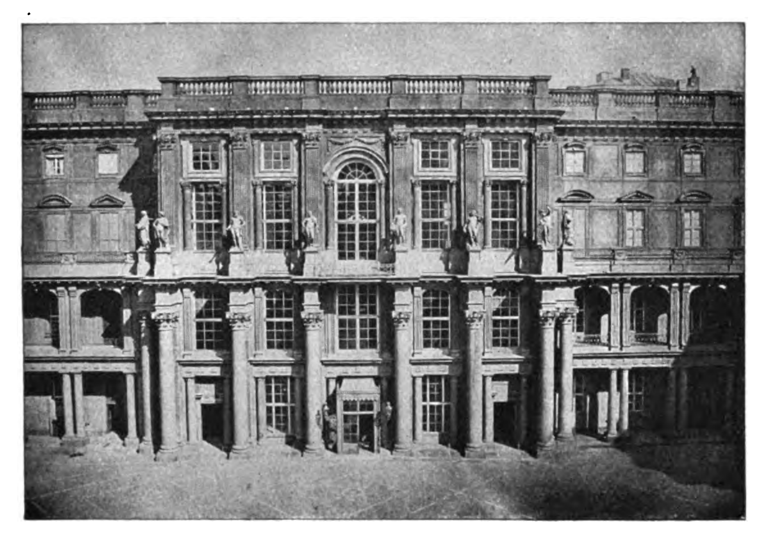


567. Chiavari, Die katholische Hofkirche in Dresden

Schüler und Fortsetzer J. A. Krubsacius (1790) war die Nüchternheit selbst. So ist es gekommen, daß das Rokoko im eigenen Lande der Porzellane keine weitere Entfaltung fand.

Das benachbarte Schlesien hat eigne Männer offenbar gar nicht hervorgebracht, sondern von Wien und Prag her (Dientzenhofer) gezehrt. Die Breslauer Jesuitenuniversität, die Klosterkirchen von Grüssau und Heinrichau sind derber und wilder selbst als der Prager Durchschnitt.

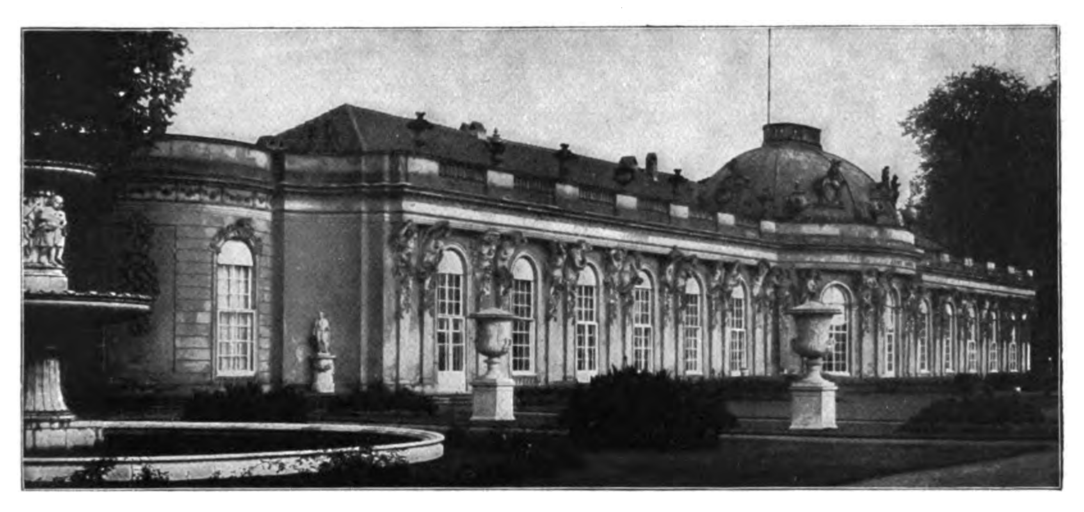
12. **Preußen.** Das arme Brandenburg erhob sich baulich unter den beiden geistesverwandten Friedrich so zukunftsfroh, daß alle späteren Hohenzollern wenigstens Paläste nicht mehr zu bauen brauchten. Und auch hier, wo die Holländer Memhardt, Smids und Nering († 1695) sich schon häuslich eingerichtet hatten, fand sich zu rechter Zeit an rechter Stelle ein Gestalter erster Ordnung, Andreas Schlüter (1664—1714), der erste Bildner des Jahrhunderts, der auch als Baumeister nur seine eigne selbstgeschaffene machtvolle Sprache redet. Er nahm den Plan des königlichen Schlosses gleich so großartig, als hätte er die Residenz des künftigen deutschen Kaisers in Auftrag, und was er in acht kurzen Gnadenjahren ausführen konnte, den mittleren Hof und die zugehörigen Fassaden (Abb. 568) und Treppenhäuser, das ist so dick und plastisch drangvoll empfunden, daß nicht mehr die Wand, sondern nur die vorquellenden Glieder reden. Man fühlt hier einmal, daß die antiken Formen einem starken Nordländer zur Herzenssache, zur Offenbarung von Schönheit wurden. Ebenso sprühend lebendig und vielseitig sind seine Zimmerdekorationen und der Bauschmuck des Zeughauses. Anders seine Privathäuser, die stattliche (abgebrochene) alte Post (1701) und die »Loge«, die er 1712 als Landhaus, witzig und sachlich zugleich, erbaut hatte. Der Einsturz des Münz-



568. A. Schlüter, Vom Hof des Schlosses in Berlin

turms kostete ihm 1706 seine Baumeisterstelle. Sein heftigster Widersacher Eosander v. Goethe († 1729 in Dresden), der sich durch eine prunkvolle aber oft leere Manier in die Hofgunst eingeschmeichelt hatte — sein Werk ist das Schlößchen Monbijou 1706, ehemals noch mehr als heute ein Gartenkleinod der beginnenden Großstadt — wußte nichts Besseres, als die Formen des Gewaltigen bei der Fortsetzung des Schloßbaues beizubehalten. Sein Eignes, das Westportal des Schlosses in Form des Severusbogens, ist bei allem Aufwand schwächlich. Nur mit besonderer Aufmerksamkeit erkennt man das Motiv. An dem Zeughaus (1694—1706) wurde viel geplant (von Nering, Blondel u. a.), bis Joh. de Bodt (aus Paris) mit Schlüters Hilfe die schöne Form fand, welche dem Arsenal preußischen Waffen- und Kriegsruhmes so wohl ansteht. Die laute und etwas großsprecherische Front mit dem üppigen Trophäenschmuck hat ihre Kehrseite in dem stillen, ernsten Hof mit den berühmten Masken, eine der frühesten Verehrungen des blutenden und sterbenden Soldaten in der nordischen Kunst. Neben dem Schloß bedeutet dieser Bau noch heute die stärkste Note des alten Berlin.

Unter dem Soldatenkönig ward aller Prunk eingestellt. Doch sind gerade unter seinem sparsamen Regiment Potsdam und Berlin in jener schlicht holländischen Art, die der König liebte, aufgeblüht; die meisten Adelshäuser der Wilhelmstraße und viele Kirchen entstammen dieser Zeit. Der Große Friedrich nahm nach der eigenartigen hohenzollernschen Erbfolge der Gesinnung die Überlieferung seines Großvaters wieder auf, auch die Vorliebe für das Französische, und er fand in der ersten Zeit seiner Regierung einen gewandten Schlesier, der dies machen konnte: G. W. v. Knobelsdorff (1699—1753), dessen Bauten nach außen eine reine, fast klassizistische Form, im Innern aber ein leichtes, sprudelndes und frisch naturalistisches Rokoko geben. Das Schlößchen in Rheinsberg (1737), das Opernhaus in Berlin (1741—43), das den Charakter eines »Apollotempels« auch äußerlich vollkommen vertritt, und des Königs persönlichste Schöpfung Sanssouci (1745—47), das Stadtschloß in Potsdam (1745—51) sind die wichtigen Bauten. Als Kulturerscheinung steht Sanssouci einzig da. Welch ein Abstand von Versailles oder Würzburg! Mehr als dieses eingeschossigen Schlößchens bedurfte der größte Monarch des Jahrhunderts nicht, und doch ist trotz der äußersten Beschränkung alles königlich, die glänzende Flucht der hohen und weiten Zimmer und die strotzende äußere Haut (Abb. 569), die offenbar vom Dresdner Zwinger beeinflußt ist. Noch üppigere Dekorationen lieferte Knobelsdorff im Charlottenburger Schloß. Aber des großen Königs Mißgeschick war, daß er in seinem Eigensinn und Besserwissen starke Talente nicht gut ertrug. Ein gefügiger Holländer, Joh. Boumann d. Ä. († 1776), dessen zurückhaltende Art man am Palais des Prinzen Heinrich, der jetzigen Universität (1748), erkennt, und ein



569. Joh. Boumann und W. v. Knobelsdorff, Schloß Sanssouci

Rheinländer, Carl von Gontard (1738—1802), den er von seiner Bayreuther Schwester (1765) übernommen hatte und gleich mit dem Bau des Freundschaftstempels in Sanssouci zu deren Andenken betraute, dienten ihm gefügsamer. Gontard hatte von Bayreuth her eine sonderliche Begabung für Kulissenkunst mitgebracht. Die Kuppelumhüllung der beiden Kirchen auf dem Gendarmenmarkt (nach dem Vorbild der Piazza del Popolo in Rom), die »Kolonnaden« an der Mohren-, Spittel und Königsbrücke in Berlin und die Communs am Neuen Palais in Potsdam (Abb. 570) sind sein Werk. Mit den Jahren ward der König immer mehr sein eigner, sparsamer Architekt; nach holländischen Reiseeindrücken (s. S. 299) ließ er das Neue Palais (Friedrichskron) in Potsdam, nach Kupferstichen die Stadthäuser seiner guten Bürger und beispielsweise auch die Bibliothek in Berlin (1774—80) bauen, wofür ihm ein geschwungener Fassadenentwurf Fischer von Erlachs für die Wiener Hofburg in die Hände fiel. Diese »Bücherkommode« hat lange Zeit den Spott der Klassizisten ertragen müssen. In Wahrheit ist sie malerisch und schwungvoll und bietet einen trefflichen Gegensatz zu der Regelmäßigkeit und Strenge ringsum. Wien im Herzen Berlins, leider nicht in Marmor, sondern in Gips!

13. **Park- und Gartenkunst.** Ohne den zugehörigen Rahmen sind barocke Schöpfungen nicht zu begreifen, weil im Bauprogramm die Augenführung des Ankömmlings auf die Architektur hin und umgekehrt vom Bau aus die Sehlinien in die Natur und die Ferne eine wichtige Rolle spielen. Nun sind freilich die ursprünglichen Anlagen fast überall durch natürliche Verwilderung oder spätere Eingriffe stark verwischt. Denn der anfänglich herrschende italienische Stil, der auf kleinem Raum mit steigendem oder fallendem Gelände, Terrassen, Wasserfällen, Grotten, Kaskaden, Vexierwässern, kuriösen »Erfindungen« und wechselnder Bepflanzung arbeitete, wurde durch das Versailler Vorbild verdrängt und dies wieder durch den »englischen Naturpark«. Man muß also meist zu alten Plänen und Beschreibungen greifen, um eine richtige Vorstellung zu gewinnen. So hatten sich, um nur ein Beispiel zu erwähnen, die Fürstbischöfe von Bamberg um das Schlößchen Seehof eine der schönsten Parkanlagen geschaffen, worin alle Reize von Kunst und Natur und alle Spielereien der Zeit gesammelt waren. Da gab es ein entzückendes Blumenparterre, das mit 400 Glaskugeln geschmückt war, kleine, gebrochene Laubgänge, die sich zu einem Labyrinth verknoteten, ein Naturtheater mit drei Bühnenstraßen, deren Kulissen von verschnittenen Buchsbaumhecken



570. C. v. Gontard, Die Communs am Neuen Palais zu Potsdam

gebildet wurden, eine Orangerie, ein Opernhaus, eine »Kolonnade«, eine Riesenkaskade, wozu das Wasser (1771) durch einen langen Stollen hergeführt war; Hunderte von Gruppen, Bildsäulen, Urnen, die der genial-phantastische Ferdinand Diez mit einem ganzen Stab von Bildhauern geschaffen hatte. Dies alles wurde um 1810 verschleudert und der Park großenteils in Ackerland verwandelt.

Großartiger selbst als irgendwo in Italien war der Karlsberg (Wilhelmshöhe) bei Kassel von Guerniero nach italienischer Manier angelegt. Oben ein kyklopisches Wasserschloß, das Oktogon, von einer riesenhaften Vergrößerung des farnesischen Herkules bekrönt; von hier stürzt ein dreifacher Wasserfall in einer nahezu 1000 m langen Kaskade in mehreren Absätzen, Sammelbassins und Vexierwässern zur Neptunsgrotte nieder, »vielleicht das Grandioseste, was der Barockstil in der Verbindung von Architektur und Landschaft gewagt hat«.

Das treueste Beispiel des französischen Stils finden wir in Schwetzingen, wo die Lage in der Ebene entgegenkam und der Hofgärtner Aug. Petri (seit 1748) genau auf den Geist von Versailles einzugehen wußte: »Wenige Motive, aber weit und groß.« Zunächst am Schloß der »Zirkel« und ein großes Becken, dann eine majestätische Allee mit Ausblicken auf die fernen Berge, seitlich dichtbelaubte Gänge in Sternmustern. Später (nach 1770) setzte zu beiden Seiten die Verengländerung an und die Verwachsung hat auch hier den strengen Scherenstil überwuchert. Dieser hat sich bei kleinerem Maßstab sehr gut in Herrenhausen bei Hannover erhalten, wo ein großes Blumenparterre von steifen, geradlinigen Laubmauern und Gängen umgeben ist. Auch die Anlagen von Schleißheim und Nymphenburg und der königliche Garten in Oliva kommen Versailles sehr nahe. In Schönbrunn nötigte das Gelände zur Umkehrung der Lage. Das Schloß liegt in der Tiefe; das Parterre, von majestätischen Weißbuchenmauern eingefaßt, zieht sich bis an den Fuß des Hügels und endet mit einem phantastischen Wasserschloß. Darüber steigt die große Avenue als breite Bergwiese hinauf, auf der Höhe abgeschlossen durch die Gloriette (1775), die nun erst den großen Blick gewährt.

Das natursüchtige und empfindsame Rokoko brachte auch in der Gartenkunst eine merkliche Wendung zum Zierlichen und Spielerischen. Die beste Vorstellung bringt die Eremitage bei Bayreuth seit 1715, wo der Markgraf mit den Seinen als Einsiedler hauste, seit 1736 von der Markgräfin Wilhelmine, der Schwester Friedrichs d. Gr., weiter ausgebaut und mit witzigen oder empfindsamen Einfällen belebt, welche indes die freie Waldnatur des Parkes nicht stören.

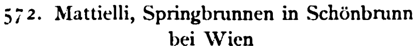


571. Veitshöchheim. Schloßgarten. Der große See mit dem Helikon

Noch bezeichnender ist eine andere Schöpfung derselben Fürstin, Sanspareil bei Wernitz, wo 1745 in einem Wäldchen mit malerischen Felsgebilden die Szenerie von Fénelons Telemach hergestellt war. Andersartig erscheint der Park von Veitshöchheim bei Würzburg (seit 1763; Abb. 571), streng geometrisch in drei Zonen geteilt, die erste als Blumenparterre mit Teichen, die zweite als »Bosket« mit überwölbten Laubgängen, die dritte als Fichtenhain mit Naturtheater, Irrgarten, Lindenkabinett, alles belebt mit einer graziösen Fülle mythologischer und symbolischer Plastik (Götterbad, Berg Helikon usw.) und kleinen bedeutungsvollen Häuschen. Man glaubt sogar platonische Gedanken hier finden zu sollen. — Der Park von Sanssouci ist als Anlage wundersam durchdacht und rhythmisiert; leider aber gelang es dem König nicht, das Wasser zur Belebung der Anlagen sich gefügig zu machen, das seiner Schwester auf der Erimitage bei Bayreuth so reichlich zur Verfügung stand. Statt dessen steigerte Friedrich die Baumkultur und versuchte sich selbst im Weinbau.

Der Grundgedanke des »englischen Gartens«, die ungeordnete Wald- und Wiesennatur als Park zu genießen, kam nach Deutschland erst in der Verballhornung, die er durch Chambers Chinoiserien erhalten hatte. Wo man absonderliche Naturreize, gekrümmte Wasserläufe, Felsen, Höhlen, womöglich auch »Urwald« erst künstlich — oft auf kleinstem Raum — schaffen mußte, ergab sich die größte Unnatur, die durch Überfüllung mit Ruinen, Brücken, chinesischen Hütten, Borkenhäuschen, Parasols, gefühlvollen Denkmälern und dergleichen Spielereien noch erhöht wurde. Die Gärten von Rheinsberg, Wörlitz, Bellevue bei Berlin waren einst reich daran. In solchen Anlagen verkennt man, daß der Garten ein Teil des Hauses ist und an dessen architektonischer Disposition teilzunehmen hat, will er eine Projektion des Hausinnern darstellen. Vor allem aber fehlt der Respekt vor dem Selbstleben der Natur, die nicht dazu verpflichtet werden darf, lediglich ein Echo der seufzenden und jauchzenden Menschenbrust zu sein. Der Süden hat die Natur immer respektiert und in ihre ewigen Gedanken nur Richtungslinien eingetragen; England hatte keinen Sinn für solche Zurückhaltung und das Festland ahmte die Spielereien der romantischen Wanderungen nur zu gern nach. Der reine Naturpark verlangt großen Raum, gewisse natürliche Hilfsmittel und schlichten Natursinn, wie sie die beiden Skell in Schwetzingen, Aschaffenburg und München (Englischer Garten), auch Goethe bei der Anlage des Weimarer Parkes bewährten. Der Dichter nahm dabei Anregungen auf, die er vom Woerlitzer Park empfangen hatte, der ja an Erfindungsreichtum und Szeneriewechsel alle anderen Gärten überbietet. Auch hier bietet die Wasserfülle den Anlaß, immer neue Brücken, Grotten und Spiegel zu ersinnen, ohne doch den landschaftlichen Reiz auszuschalten.





572. Mattielli, Springbrunnen in Schönbrunn bei Wien



573. Ant. Corradini, Die Zeit enthüllt die Wahrheit. Dresden

2. Die Bildnerei

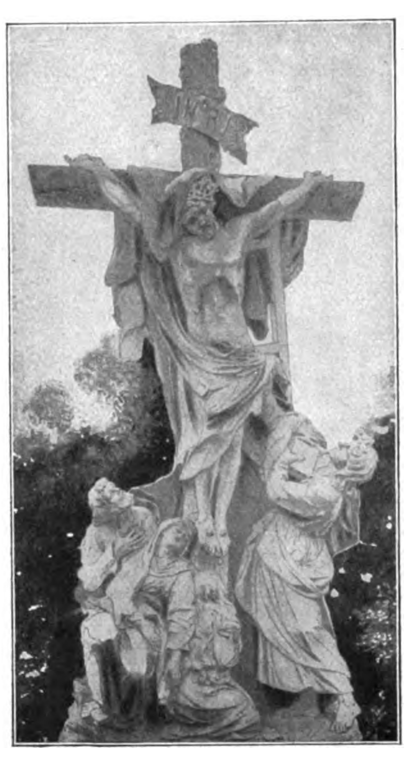
Der Stil Berninis drang mit den bauenden und dekorierenden Italienern widerstandslos in Deutschland ein, und der Massenverbrauch, den die Bau- und Gartenkunst mit sich brachte, diente nicht zu seiner Verfeinerung. Das meiste ist zumal in den katholischen Kirchenaustattungen mit lockerer Hand hingeschleudert. Nimmt man die Leistungen aber als das, was sie sein wollen, als Dekorationen, so hat die barocke Plastik auch ihre großen Tugenden. Ausgezeichnet ist fast immer die Einfühlung in den Raum, die Haltung gegen Licht, Sonne, Himmel, Laubgrün und Wasser. Die satten, dicken Formen, diese bauschigen Gewänder und Wolkenballen lassen sich nicht aufzehren, weder von Baulinien noch von Lichtströmen. Gerade die öffentlichen Denkmäler, Brunnen, Nepomuk-, Pest- und Mariensäulen, Brückenheilige, Kalvarienberge, der Statuenschmuck der Gärten mit ihren bewegten Raptusgruppen, ihren Sinnbilderfolgen (Jahreszeiten, Monatsarbeiten, Erdteile, Elemente [Abb. 574], Tugenden), ihren neckischen Brunnen und Wasservölkchen gehören, auf Fernwirkung angesehen zum Besten, was wir haben. Selbst Urnen, Trophäen, Torpfeiler haben ihre eigene Fülle und Wucht des Daseins, von dem eigentlichen Bauschmuck, den Hermen, Atlanten, Masken, Nischen-, Giebel- und Dachfiguren nicht zu reden, welche untrennbar zur Erscheinung des Barock gehören.

1. **Sachsen.** Wie bei der Baukunst wiederholt sich die Erscheinung, daß den italienischen Lehrmeistern frühzeitig schon die Deutschen nacheiferten. Aber die großen Talente sind hier viel sparsamer, Süd- und Westdeutschland fast ganz davon entblößt. In Dresden waren die Italiener, Ant. Corradini (Abb. 573) und Pietro Balestra mit dem Schmuck des »Großen Gartens« beschäftigt, als sich 1680 zu ihnen ein kräftiger, in Wien und Rom gebildeter Oberbayer Balthasar Permoser († 1732) gesellte, dem wir den üppigen Bauschmuck



574. Die Luft.
Im Schloßgarten zu Bruchsal

des Zwingers, mehrere Grabmäler, darunter sein eignes, eine Kreuzigung auf dem katholischen Friedhof (Abbild. 575) und manche ausdrucksvolle Elfenbeine verdanken. Aber nach ihm kam wieder ein Italiener Lorenzo Mattielli († 1748) zu Wort, der seit 1714 in Wien an den Bauten Fischers u. a. mitgewirkt hatte (Abb. 572) und seit 1738 den Bauschmuck der katholischen Hofkirche besorgte, nebenbei auch einige der schönsten Brunnenwerke schuf, den figurenreichen Neptunsbrunnen für das Palais Marcolini, jetzt im Friedrichstädter Krankenhaus, den Neptuns- und den Amphitritebrunnen (Abb. 577) des Brühlschen Palais, jetzt im Ständehaus. Man muß zugestehen, was schon Winckelmann rühmte, daß seine Formen edler, namentlich sein Gewand vornehmer,



575. Balth. Permoser, Grabmal in Dresden



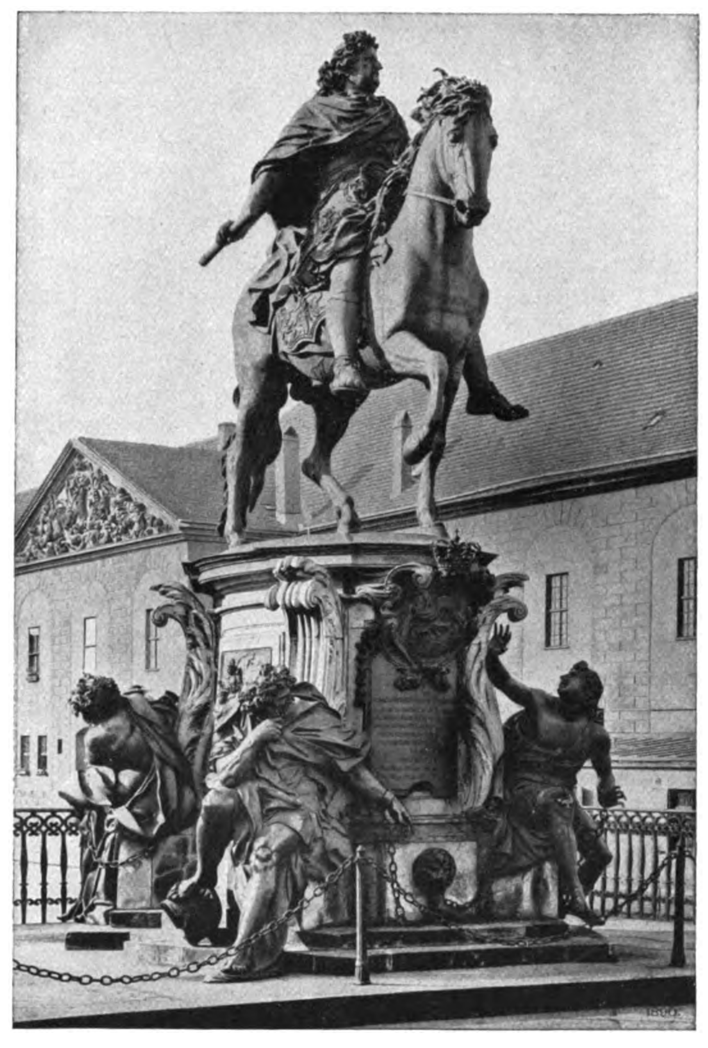
576. J. P. Wagner, Der Winter, Würzburg



577. Mattielli, Amphitritebrunnen. Dresden

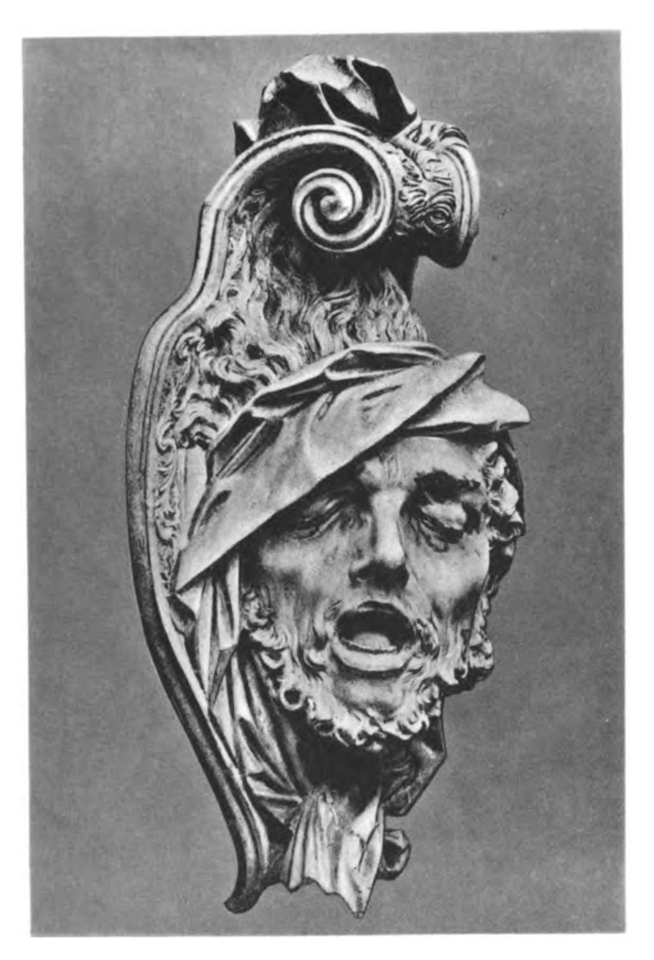


578. R. Donner, Fürsichtigkeit vom Neumarktbrunnen in Wien



579. Andreas Schlüter, Denkmal des Großen Kurfürsten. Berlin

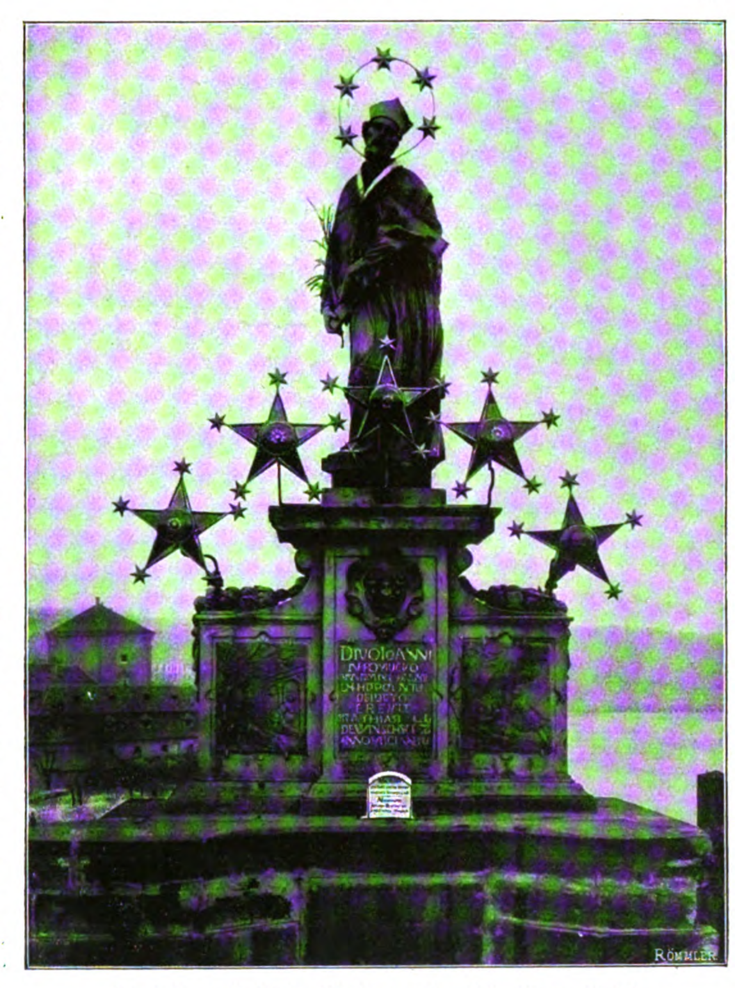
klassischer ist, als man es im Durchschnitt findet. Ihm folgte ein Sachse, Gottfr. Knöffler († 1785), der Günstling des Grafen Brühl, dessen Hauptarbeiten 1759 mit dem Brühlschen Belvedere von Friedrich d. Gr. zerstört wurden. Er war besonders berühmt durch seine Kindergestalten, von denen man noch einige an Brunnenwerken und sonst (im Brühlschen Garten, im Taschenbergpalais) bewundern kann. Der europäische Ruf Dresdens sollte aber nicht in der großen Plastik, sondern in den Kleinkünsten liegen. Schon August der Starke bekundete diesen Zug durch eine bis dahin unerhörte Verschwendung in Goldarbeiten, wie sie vor allem sein Hofjuwelier Melchior Dinglinger († 1731) hervorzauberte, durchaus barocke Prunkgeräte, Schaustücke und elegante Spielereien wie den Hof des Großmogul, die heute den Schatz des »Grünen Gewölbes« bilden. Die Erfindung des Porzellans (1709 durch Joh. Gottfr. Böttcher) setzte einen Künstler, Joachim Kändler († 1775) in sein Element, der die prickelnde, tändelnde, anmutige und galante Lebenslust des Rokoko plastisch so treffsicher zu verkörpern verstand, wie es malerisch die Franzosen verstanden. Mit sprudelnder Erfindungslust schuf er jene ungezählten Gruppen und Figuren von zärtlichen, verliebten Herren und Damen, von süßen Schäfern und Schäferinnen, in denen uns heute das 18. Jahrhundert vor allem lebendig ist. Wo man irgend Porzellan oder Biskuit zu machen lernte, ahmte man die »Meißner Figuren« nach. Unnachahmlich blieben allerdings seine wahrhaft einzigen Schöpfungen, die herrlichen lebensgroßen Vögel, Affen und Hunde, die man nur in den wenigen Stücken der Dresdner Porzellansammlung bewundern kann. Das Porzellan eroberte sich dann alle Fürstenhöfe Deutschlands; es wird ein Ehrenpunkt für alle Souveräne, in ihrer Fabrik besondere Marken zu entwickeln, und es war außerdem eine neue und sehr erwünschte Geldquelle. Berlin, Wien, Braunschweig, Stuttgart, München bieten eigene Leistungen, Frankreich, England und Italien adoptieren die Technik in ihrer Weise. Eine Zeitlang sucht das neu aufblühende Steingut solche Konkurrenz mitzumachen, aber um 1770 ist der Sieg des Porzellans entschieden.





MASKEN STERBENDER KRIEGER. VON ANDREAS SCHLÜTER

Berlin, Zeughaus



580. Joh. Brokoff, Der hl. Nepomuk auf der Prager Brücke

2. **Andreas Schlüter** in Berlin ist es, der im Norden Bernini ungefähr die Wage hält, weniger durch die Masse als durch die Tiefe und Kraft seiner Werke. Das erste ist zugleich sein größtes, das Denkmal des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke (Abb. 579). 1697 begonnen, von Jacobi meisterhaft gegossen, 1703 enthüllt, die gefesselten Sklaven erst 1708. Echt barock ist die Einkleidung, die Cäsarentracht mit der Perücke, die Formenfülle, der weiche, lebendige Kontur von allen Seiten. Selbst Rauchs »alter Fritz« erscheint hart und unplastisch dagegen. Von unvergänglicher Majestät ist der künstlerische Gehalt, oben der verklärte Heerführer in seiner gesammelten, ruhigen und doch vorstürmenden Kraft, unten als Gegensatz die unruhige aber ohnmächtige Bewegung der Sklaven. Seit Verrocchios Colleoni in Venedig war etwas Ähnliches nicht mehr entstanden, und von den neueren so zahlreichen Reiterdenkmälern reicht auch keins entfernt an den Kurfürsten Schlüters. Wichtig ist auch die Aufstellung: der Fürst reitet an der Spitze des siegreichen Heeres, dessen Zug von der Spree angedeutet wird, aus der Schlacht heim; jetzt erblickt er das Haus seiner Väter, das er treu und glücklich behütet hat. Eine ähnliche Aufstellung hat Wiedemann für die Statue August des Starken in der Dresdner Neustadt gewählt. Im Bauschmuck des Zeughauses hatte Schlüter Gelegenheit, den Gedanken des Heldentums weiterzuspinnen. Während er außen nach dem üblichen Schema die Siegesfreude, die stolze Victoria, die blasende Fama darstellte, hatte er den Mut, innen im Lichthof sozusagen die Kehrseite des Kriegs in den Masken sterbender Krieger zu zeigen (Tafel XXVI). Hier ist der »Geist des Laokoon« wieder erwacht und fortgebildet, Grimm, Haß, Wut und Gier des Kampfes, Grauen, Schrecken und sanfte Erlösung des Todes. Die übrigen Werke — Grabmäler, Prachtsärge, die Kanzel der Marienkirche — sind stärker in barocke Umhüllung eingekleidet. Berlin hat vor Schadow keinen weiteren Großplastiker mehr hervorgebracht. Tassaert war ein Vlame und die Arbeiten für Sanssouci haben die Brüder Adam aus Nancy gemacht. Am besten sind die Götterfiguren des Speisesaals in Sanssouci; auch Hermes und

Venus, einst an der großen Fontäne, jetzt im Berliner Museum, sind Arbeiten von Pigalle (s. oben S. 286).

3. **Würzburg.** Den flüchtigen, aber massenhaften Werkstattbetrieb kann man in Würzburg finden. Hier lieferte ein Holländer, Jacob v. d. Auvera († 1760) mit zwei Söhnen den riesigen Bauschmuck der Residenz und der Kirchen, Brunnen, Grabmäler, Kanzeln mit einer erstaunlichen und meist recht anmutigen Figurenfülle. Durch Vielgeschäftigkeit überragte ihn noch Joh. Peter Wagner (1730—1809), der neben 100 Altären die 14 Stationen am Weg zum Käppele, den Schmuck des Hofgartens mit den berühmten Zweikindergruppen und vieles für Veitshöchheim schuf. Hier ist wohl das Rokoko in seiner heitersten Lust zu finden. Neben der antiken Welt sind drollig maskierte Kindergruppen, Schäfer- und Tänzerpaare in Kändlers Porzellanstil (Abb. 576), Tierfabeln, vermummte Götter und Sphinxe ausgeführt mit einem Humor, der sonst ziemlich selten ist.

4. **Österreich.** In Prag ist dagegen ein ganz schwülstiges und streng kirchliches Barock zu Hause, das wesentlich durch die beiden Brokoff beherrscht wird, den Vater Johann († 1718), dem wir in der Hauptsache die Statuen der Nepomukbrücke (Abb. 580) verdanken, und den Sohn Ferdinand Maximilian († 1731), der im Bauschmuck der Kirchen und Paläste, in Grabmälern, Denksäulen und Heiligenbildern unendlich fruchtbar war, auch außerhalb Böhmens, in Breslau und Wien. Es ist interessant, wie ihm unter den Händen die Formen immer wilder, aufgeregter, zügelloser werden. Umgekehrt strebte der große Wiener Bildhauer Raphael Donner († 1741) mit Bewußtsein einer verfeinerten Eleganz im Sinne der Franzosen zu. Seine frühen Arbeiten, wie die Marmorstatuen im Schloß Mirabell (s. S. 358), die reiche Ausstattung der Martinskirche in Preßburg, die Apotheose Karls VI. im Belvedere sind immerhin auch nach Stoff und Inhalt noch reichlich barock; erst in seinen letzten Brunnenwerken, dem Wandbrunnen im Wiener Rathaus (1740) und dem großen Freibrunnen auf dem Neumarkt (1739; Abb. 578), erreicht er eine anmutige, stillere Schönheit und einen reinen Linienfluß, der die entschiedene Abwendung von der barocken Kraftsprache, die Richtung auf Canova andeutet. Sein früher Tod war für die deutsche Entwicklung ein großer Verlust.

3. Die Malerei

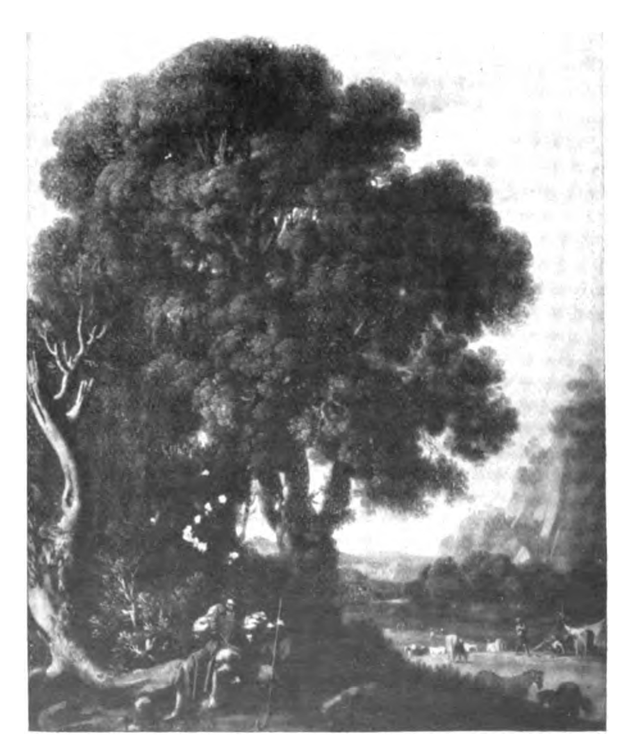
1. **Elsheimer.** Die deutsche Malerei liegt seit Cranachs Tode verödet da; so bleibt es durch das ganze 17. Jahrhundert. Die wenigen Talente von Bedeutung wurden durch das reiche Kunstleben der Niederlande und Italiens angezogen und dem Vaterlande entfremdet. Dafür strömten ganze Scharen von Malern zweiten und dritten Ranges von dorther, später auch von Frankreich ein, um Kirchen und Paläste mit ihren Bildern zu füllen. Der einzige Sohn, der dem Vaterlande draußen Ehre gemacht hat, war der Jude Adam Elsheimer aus Frankfurt a. M. (1578—1610). Er fand 1598 seine zweite Heimat in Rom und vollendete hier rasch seinen eigenartigen Stil, der durch seinen Lehrer Philipp Uffenbach auf Grünewald (s. S. 176) zurückführt und ebenso auf Claude Lorrain (s. S. 292) wie auf die Holländer Teniers, Lastman, Poelenburgh weiterwirkt. Er malte biblische und mythologische Sachen in komponierter, sonnendurchleuchteter Landschaft oder in helldunklen Innenräumen, auch Nachtstücke wie den Brand Trojas, die Flucht nach Ägypten im Mondschein (Abb. 581), wobei er immer ein feines Verhältnis der Figuren zum Raum, eine überzeugende Gliederung und Zusammenfassung der Landschaft durch die Beleuchtung, der Innenräume durch ein warmes Helldunkel fand und die schon an sich weiche Zeichnung durch eine fette Schmelzfarbe versüßte. Die landschaftlichen Motive suchte er sich in der Umgebung Roms (Abb. 582) und den Bergen. Seine Auffassung und Schilderung ist oft heroisch, oft gemütlich und anheimelnd, so daß er als



581. Adam Elsheimer, Flucht nach Ägypten. Dresden

Deutscher immer kenntlich bleibt und eben dadurch auf die Nordländer eine starke Wirkung übte.

2. **Die barocken Freskomaler.** Mit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts setzt die Epoche der großen Freskomaler ein, die künstlerisch wenig Eigenes boten, da sie inhaltlich und formell über die Nachahmung des gefeierten Pater Pozzo (s. S. 216) nicht hinauskamen, mit ihren riesigen Decken- und Kuppelgemälden in unverwüstlicher Technik aber doch zur Stimmung der barocken Räume ganz wesentlich beitragen. Karl Loth aus München (Abbildung 583) zog in Venedig eine ganze Generation derselben heran, darunter die bedeutendsten, Joh. Fr. Rottmayr aus Laufen († 1730) und Peter Strudl aus Tirol († 1714). Rottmayr wirkte in unglaublicher Vielgeschäftigkeit in Wien, Salzburg, Prag und Breslau. Zu seinen besten Schöpfungen, die durch schwung-



582. Adam Elsheimer, Hessische Landschaft. Florenz, Uffizien



583. Joh. C. Loth, Der Tod des Orion. Amsterdam

volle Komposition und heitere, helle Farbe ausgezeichnet sind, gehören die Decken im Schloß zu Pommersfelden, im alten Rathaus, im Palais Liechtenstein zu Wien. Strudl dagegen, in seinen Werken trübfarbig und gedankenleer, hat sich durch Erziehung einer jüngeren Generation verdient gemacht. Michelangelo Unterberger († 1758), Paul Troger († 1771), der die Bibliothek in Zwetl ausmalte und im Refektorium zu Altenburg einen Sonnenaufgang von 160 qm bemalter Fläche schuf, Daniel Gran († 1747), der in Wiener Schlössern vielbewunderte Fresken, M. Joh. Schmidt, der Kremser Schmidt genannt († 1801), in Stein N.-Ö. ansässig, der mit einer gewissen Naturfrische gegen 1000 Altarbilder malte und zahlreiche Kirchen im Wiener Waldviertel mit Fresken schmückte, Franz Maulpertsch vom Bodensee († 1796), der Freskant der Piaristenkirche in Wien, und Martin Knoller († 1804), der sich in Tirol und Oberbayern, z. B. in Ettal, mit mächtigen Fresken verewigte.

Für Bayern sind die Brüder Asam, besonders Damian, bestimmend mit ihrer allgegenwärtigen, erfindungsreichen und rein kulissenartigen Schnellmalerei. Neben ihnen und ihren oft so schluderhaften Schülern bewährten immer wieder Italiener wie C. Carlone (in Ludwigsburg) und namentlich Tiepolo (in Würzburg) ein unvergleichlich höheres Niveau. In den Rheinlanden sind J. K. Seekatz und Januarius Zick, im protestantischen Norddeutschland eine Schar geringer Holländer tätig gewesen, bis Friedrich der Große die Franzosen Antoine Pesne (Abb. 584) und Nic. Lesueur einführte. Man kann darüber in einer allgemeinen Geschichte der Kunst nur andeutend sprechen, weil fast überall mit den gleichen Ausdrucksmitteln und den gleichen blühenden Farben die gleichen Gegenstände gemacht wurden. Und vor dem einzigen Tiepolo verblaßt doch der ganze Schwarm. Einen Ausläufer der letzten geleckten Holländer kann man den Hamburger Balthasar Denner († 1749) nennen. Er ist ausschließlich Bildnismaler und gibt die Erscheinungen mit einer fabelhaften



584. A. Pesne, Friedrich d. Gr., Berlin, K. Friedrich-Museum

Eindringlichkeit, ältere Leute zumal mit allen Runzeln, Warzen, Fältchen, Härchen. Leider verdirbt er sich die Wirkung durch eine porzellanhafte Glätte und eine manierierte, geisterhafte Rosigkeit, die er ohne Unterschied seinen Gesichtern aufhaucht.



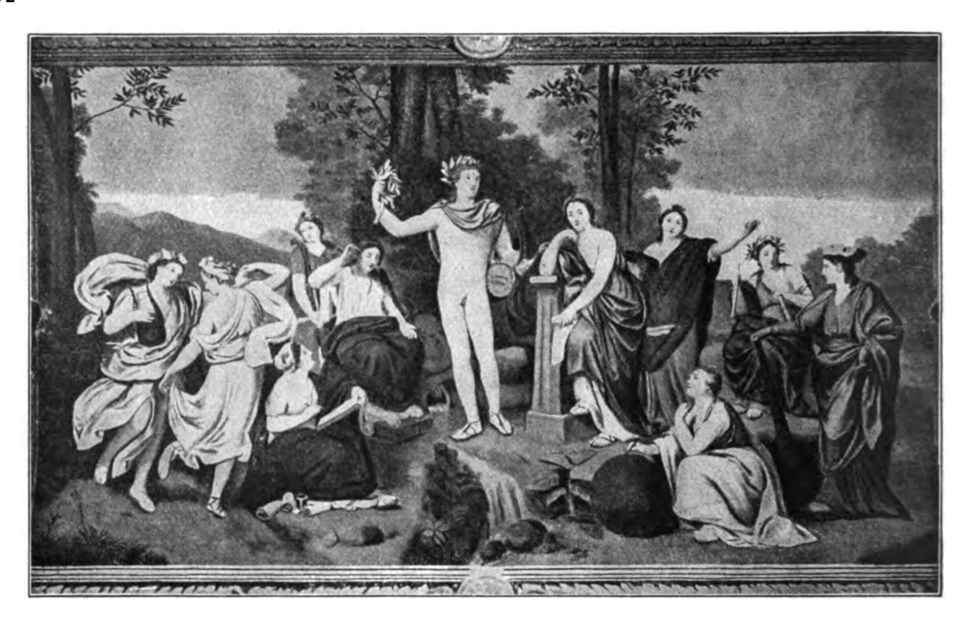
585. D. Chodowiecki, Die Brautwerbung aus Vossens Luise

3. **Zopf und Klassizismus.** Wenn Deutschland zur blühenden Rokokomalerei aus Eigenem fast nichts beigetragen hat, so ist es recht eigentlich der Träger jener (literarischen) Bewegung geworden, die zur Überwindung des Rokoko und letzten Endes zur Zerstörung der bisher geltenden Malkultur geführt hat. Die Ideen der Aufklärung, des nüchternen Bürgerverstands, wie ihn Nicolai in Berlin predigte, und die Natursucht der Sturm- und Drangzeit verschwisterten sich mit dem Evangelium der einzigen, nachahmenswerten griechischen Schönheit, das Joh. Winckelmann begeistert verkündigte. Aber was der Dichtung zum höchsten Gewinn ausschlug, ward der Malerei verderblich. Die Wendung zu dem neuen Stil, der etwa dem Chardins in Frankreich entspricht, versuchten die beiden einheimischen Maler Chodowiecki und Graff. Der wackere Daniel Chodowiecki († 1801) aus Danzig in Berlin hat nur wenig gemalt, dafür aber in zahlreichen Stichen, Buchillustrationen und Zeichnungen einen treuen Zeitspiegel des verzopften und französierten Bürgertums geschaffen. Das Familien-, Kinder- und Soldatenleben liegt ihm am besten. Die rührsamen oder lehrhaften Schöpfungen unserer Frühklassiker, Gellerts Fabeln, Vossens Luise (Abb. 585), Goethes Werther und Lessings Minna haben wir mit seinen Augen zu sehen gelernt, so wenig auch sein nüchterner Verstand in den Geist der Dichter einzudringen vermochte. In den kleinen Kupferstichen der Almanache und Taschenbücher, in größeren Folgen nach Hogarths Manier (Leben einer Buhlschwester, eines Liederlichen, Heiratsanträge, Totentänze, brandenburgische Kriegsszenen), in Lavaters Fragmenten und Basedows Elementarwerk hat er den Faden spießbürgerlicher Daseinsschilderung weiter gesponnen. Das Beste sind die Zeichnungen zur »Reise nach Danzig« (1773). Aber was er außerhalb seines engen Kreises unternahm, mißlang ihm gründlich. Und Adolph Menzel zeigte später, daß auch das friederizianische Zeitalter mit größeren Augen gesehen werden konnte.



586. Anton Graff, Selbstbildnis. Dresden

Anton Graff († 1813) aus Winterthur, in Dresden tätig, ist glücklich und wichtig als Bildnismaler des gleichen Zeitraums. Das geistig bewegte, fast das ganze literarische Deutsch-



587. A. R. Mengs, Der Parnaß. Deckengemälde in der Villa Albani. Rom

land hat ihm gesessen. Gewiß hat er ein bestimmtes Schema, das leicht zu erkennen ist und immer wiederkehrt. Aber dazu kommt eine große Treffsicherheit im Erfassen des Individuellen, ein lebhaftes, wenn auch konventionelles Kolorit. Vielfach hat er sich selbst porträtiert (Abb. 586).

Der andere, klassizistische Ausgang verkörpert sich in Mengs und Angelika Kauffmann, die beide dem Vaterland entfremdet in Rom ihre zweite Heimat fanden. Anton Raphael Mengs aus Dresden (1728—79) wurde von seinem Vater zum frühreifen Wunderknaben gedrillt und im Alter von 13 Jahren nach Rom verpflanzt. Aus Erziehung und Überzeugung Eklektiker, strebte er von der letzten barocken Verwilderung zu Raffael zurück und weiter zur Antike, worin ihn der vertraute Umgang mit Winckelmann (seit 1755) bestärkte. Für die »Reinigung des Freskos« war das Deckengemälde in S. Eusebio mit der Verklärung des Titelheiligen das erste Manifest, das zweite (1761) der Parnaß in Villa Albani (Abb. 587). Den Beifall, der durch ganz Europa dröhnte und Mengs zum Führer der ersehnten Neukunst machte, verstehen wir heute nicht mehr. Der Parnaß ist eine kalte Zusammenstellung erklügelter Figuren, ohne Luft, ohne Stimmung, in harten, branstigen Farben gemalt. Aber mit den höchsten Ehren ward Mengs als Hofmaler erst nach Neapel, dann nach Madrid berufen, wo er mit Unterbrechung 1761—75 Deckenbilder und Kirchenstücke gleichen Stils, sowie zahlreiche Bildnisse arbeitete. Körperlich gebrochen kehrte er nach Rom zurück, fieberhaft tätig bis an sein frühes Ende. Sein großes, aufrichtiges Streben nach reiner Schönheit und monumentaler Würde der Malerei wird ihm unvergessen bleiben.

Schicksalsähnlich war ihm die Schweizerin Angelika Kauffmann aus Chur (1741 bis 1807), auch ein frühreifes Wunderkind und von ihrem Vater 1763 nach Rom gebracht, wohin sie später nach 15jährigem Londoner Aufenthalt 1782 endgültig zurückkehrte. Fürsten, Dichter, Gelehrte haben ihrer Schönheit, Anmut und ihrem außerordentlichen Talent gehuldigt und sie hat sich redlich bemüht, die Ideale ihrer Zeit, Winckelmannsches Griechentum, rauhe Römertugenden und selbst altdeutsche Heldenhaftigkeit zu bezwingen. Diese schwächlichen, verblasenen Sachen sind vergessen. Aber ihre Bildnisse, zumal ihre Frauenbildnisse und

bildnisähnlichen Geschöpfe, wie die Vestalin (Abb. 588) und die verlassene Ariadne in Dresden, denen sie ihre eigne zarte und empfindsame Seele einhauchte, sind noch lebendig, nicht durch das Neue, was die römischen Schöngeister lehrten, sondern durch den malerischen, freilich sehr verdünnten Reiz des Rokoko, der darin ausklingt. Die fröhliche Herrschaft der Farbenkunst, der tonigen Stimmungsmalerei, selbst der technischen Geschicklichkeit, war endgültig vorbei.

Die deutsche Kunst zwischen 1650 und 1800 zeigt eine Abfolge von Einzelentwicklungen, die zum mindesten ungewöhnlich ist. Den Reigen führt diesmal die Musik an, die in Bach und Händel einen Höhepunkt des pathetischen und figurierten Stiles erreicht. Der Musik folgt die Architektur, hier mehr denn je »gefrorene Musik«, in Freizügigkeit, Phantasie und im Gruppenbau mehr leistend als in der Ausgestaltung neuer Einzelformen. Inzwischen hatten Shakespeare und Rembrandt bereits den neuen Menschen entdeckt, den in Deutschland aber erst Goethes Werther gestaltete. Nach der Musik und der Architektur setzt sich also die Sprechkunst an die Spitze, begleitet freilich von der neuen Tonwelt Haydns, Mozarts und Beethovens. Ganz zögernd meldet sich die deutsche Plastik im Jahr des Ausbruchs der französischen Revolution; G. Schadows Jugend- und Meisterwerk, das Grabmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenkirche in Berlin, ist das erste bedeutende plastische Werk seit Schlüter. Zu allerletzt fügt sich dann auch die Malerei dem Reigen der Schwesterkünste ein; hier tut Carstens den entscheidenden Schritt. Man hat wohl das Dogma aufgestellt, daß die Dichtung in der Regel vorangehe, die bildende und tönende Kunst folge erst später. Hier sehen wir die Musik am frühesten wirksam, die Malerei am spätesten. Natürlich ist in anderen Zeiten die Abfolge eine andere.



588. Angelika Kauffmann, Vestalin. Dresden



589. W. Chambers, Somerset House in London

F. England

1. Die Baukunst

1. **Barock und Klassizismus.** Nur durch eine feine Linie ist das englische Barock von der palladianischen Renaissance Chr. Wrens getrennt, und der Unterschied beruht eigentlich nur auf dem dilettierenden Überschwang eines jüngeren Zeitgenossen: John Vanbrugh (1666—1726), dem die Majestät von Versailles in den Kopf gestiegen war. Gleichgültig gegen die Bequemlichkeit und innere Schönheit der Räume, flüchtig, wahllos und keck in den Stilarten und der Durchbildung der Ziermittel suchte er durch eine gewaltige äußere Aufmachung zu imponieren. Dies gelang ihm in seinen Hauptwerken, Howard Castle (1762) mit einer riesigen Gartenfront, und vor allem in Blenheim Castle bei Oxford (1714), dem Geschenk des Volkes an Marlborough, den Helden des spanischen Erbfolgekrieges, wo eine wahre Kulissenarchitektur aller möglichen Motive um den großen Hof gestellt ist. Im übrigen war gerade der Hausbau zur Zeit der Königin Anna (1702—14) (Queen Anna style) durch Einfachheit und Freiheit ausgezeichnet und lieferte der Erneuerung der Baukunst im 19. Jahrhundert wertvolle Muster. Und die lauter als anderswo predigenden Theoretiker wie Colin Campell (1729) mit dem »Vitruvius Brittanicus« forderten einstimmig die Rückkehr zu Palladio und der Antike, so daß nicht nur für bedeutende, sondern auch für kleine und kleinste Gebäude die »große Ordnung«, womöglich auch eine Tempelvorhalle fast zur Regel ward. James Gibbs († 1754), der Schöpfer der kreisrunden, kuppelgekrönten Radcliffe-Bibliothek in Oxford, Georg Dance (1768), der Meister von Mansion House in London, und William Kent († 1748), der in Holkham House, Norfolkshire, einen neuen Schloßtyp mit getrennten Eckpavillons schuf und den englischen Gartenstil wissenschaftlich begründete, waren ganz in diesem Sinne tätig. Ihnen schließt sich im wesentlichen auch noch der weitgereiste, selbst mit China bekannte William Chambers (1727—96) mit der endlosen, wechselvoll, aber doch ganz palladianisch gegliederten Fassade von Somerset House in London an (Abb. 589). So selbstbewußt vertrauten die eng-

lischen Architekten auf die alleinseligmachende Kraft des Vicentiners, daß das gefällige Rokoko auch in der Innenkunst überhaupt keine Stätte fand, sondern, vorbereitet durch die archäologischen Atlanten, welche die antike Architektur in Italien, Griechenland und Syrien abbildeten, um 1750 gleich ein entschiedener Klassizismus Platz griff. Die Brüder Robert James († 1794) und Adam († 1792) triumphierten mit streng dorischen und ionischen Fassaden und Giebelhallen und machten sich für die Innenkunst einen im ganzen gefälligen und zierlichen Dekorationsstil aus antiken Formenelementen zurecht.



590. Wedgwood-Gefäß

2. Von dem **englischen Gartenstil** war schon oben die Rede. Er ist im Grunde keine Kunstschöpfung, sondern nur die Anerkennung der selbstgewachsenen Natur. Denn bei der ausgesprochenen Vorliebe der Engländer für alles freie Naturleben und das Wohnen im eigenen Heim fern von der Welt handelte es sich für die Baumeister nicht darum, einen Park für das Haus zu schaffen, sondern das Haus an günstigster Stelle in die unbeschnittene Natur hineinzusetzen, wobei aber der dicht am Haus liegende, französisch oder holländisch angelegte Zier- und Gemüsegarten eine selbstverständliche Begleiterscheinung ist. Der Ausblick auf Wiesen und Bäume, Bachläufe und Hügel, der freie Zutritt von Luft und Sonne wurden überall gefordert. Die Gefahr, welche darin lag, auf kleinem Raum die fehlenden Naturformen zu schaffen und zusammenzudrängen, haben wir schon oben umschrieben. Es kam hinzu, daß den Späteren die einfache Natur zu leer erschien, und Chambers half damit nach, daß er nach dem



591. W. Hogarth, Die Mode-Ehe. London, Nationalgalerie



592. J. Reynolds, Die Grazien (Drei Misses Montgomery). London, Nationalgalerie

Muster chinesischer Gärten Tempel, Knüppelbrücken, Pagoden, künstliche Ruinen, Felsblöcke und verdorrte Bäume als Anregungsmittel der Stimmung einsetzte.

2. Die Bildnerei und Malerei

Es wäre von der Bildnerei des Inselreichs in zwei Jahrhunderten nicht zu reden, wenn nicht Joshua Wedgwood in seiner Steingutfabrik Etruria in Staffordshire die Nachahmung und Übertragung antiker Vasenbilder in zartem Relief, weiß auf blauem Grunde, zu aller Welt Entzücken ausgeführt und damit ein Seitenstück zum Meißner Porzellan geschaffen hätte (Abb. 590). John Flaxman († 1825) zeichnete dazu die Entwürfe, ein Bildhauer, der die keuschen Linien der Griechen auch in Grabmälern an modernen Figuren (Reynolds, Nelson in St. Paul) durchzuführen suchte. Vorteilhafter ist er durch seine schwungvollen Umrißzeichnungen zu Homer und Dante bekannt geworden.

Von englischer Malerei war bisher noch nicht die Rede, sondern nur von fremden Malern, wie Holbein und Van Dyck, die in England Brot und Ehren gesucht, und von Bildern aller Schulen, die ihren Weg in englische Sammlungen gefunden hatten. Erst in der letzten Phase des Rokoko um 1750 entsteht in England eine indigene Porträtkunst, die freilich durchweg auf den Errungenschaften des Festlandes, namentlich der flämischen und französischen Kunst ruht. Der verklärende, verschönernde Duft des Rokoko liegt noch auf diesen Werken des ausgehenden Jahrhunderts. Von einer Eigenart kann man eigentlich nur im moralischen Sinne sprechen. Bestimmend ist die Gesinnung für sittliche Reinlichkeit und innere Menschenwürde. Entscheidend dafür ist die Auffassung des Weibes. Als Mädchen, als Gattin, als Mutter, als Greisin, immer erscheint die englische Frau mit dem unsichtbaren Nimbus der Ehre und Achtung umgeben, auch da noch, wo wir sie in der beliebten allegorisch-mythologischen

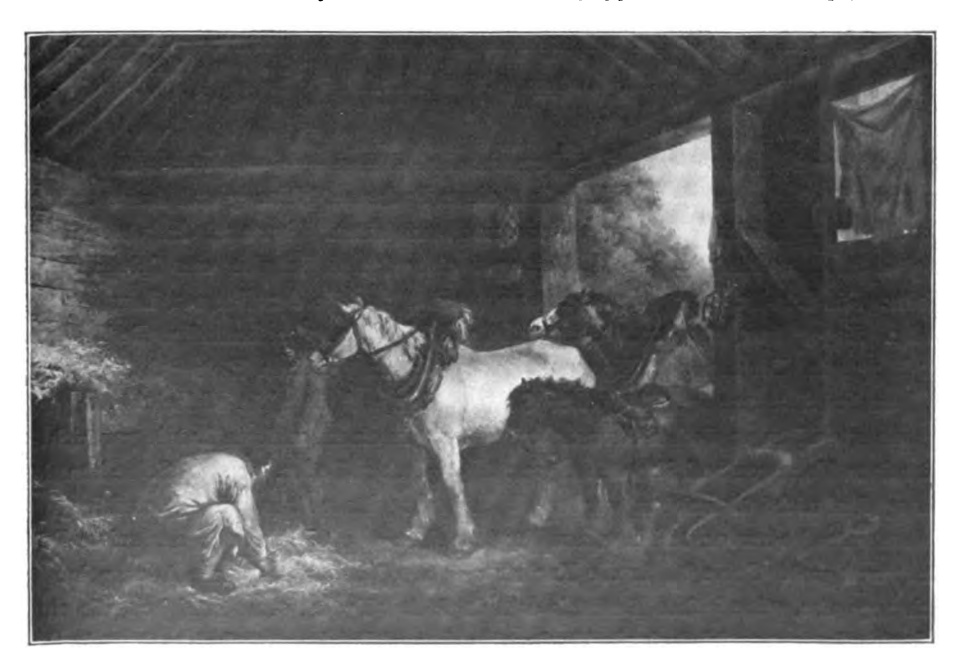


593. G. Romney, Lady Hamilton
(Lord Iveagh)



594. Th. Gainsborough, Der blaue Knabe
(Herzog von Westminster)

Verkleidung finden. Allmählich (am stärksten bei Raeburn) erwacht der Sinn für die eigene Rassenschönheit, der dem 18. Jahrhundert durch die puppenhafte Auffassung ganz verloren



595. George Morland, Im Stall. London, Nationalgalerie



596. Th. Gainsborough, Familie Baillie. London

gegangen war. — Nach englischer Vorliebe steht die Bildnismalerei weit voran, und es ist nicht schwer, nachzuweisen, wie stark die Klassiker dieses Fachs auf Haltung und Aufmachung, Umgebung, Hintergrund, Lichtführung und Farbe noch einwirkten. Aber auch darin macht sich das Landeigene in einer lässigen Vornehmheit und einer feinen Beigabe von Spleen sehr bald bemerkbar. Die Landschaft geht zunächst noch schülerhaft in den Bahnen Lorrains und der Holländer. Sie gewinnt erst durch Constable (s. Bd. V, S. 127) selbständige Bedeutung.

1. **Hogarth.** Die nationale Eigenart kommt zuerst in William Hogarth (1697—1764), dem polternden Sittenprediger, zu voller Geltung. Hogarth ist nicht schlechthin Sittenmaler, sondern ein spezifisch englischer Sittenmaler, welcher, in einem anderen Lande gar nicht denkbar, mit seinen Vorzügen und Schwächen ganz im englischen Boden wurzelt. Seine künstlerische Bedeutung darf nicht übertrieben werden. Wenigstens glänzen aus der großen Menge seiner Gemälde nur wenige hervor, und in seinen Kupferstichen — oft Reproduktionen seiner Bilder — ist er hart und grob. Seine bis in die Karikatur sich verlierende satirische Ader, seine scharfe Beobachtungsgabe, seine intime Kenntnis echt englischer Typen, seine Fähigkeit, die einzelnen Lebensläufe, die er ganz lehrhaft als Abschreckungs- und Belehrungsbeispiele darstellt (Lebenslauf einer Buhlerin 1731, eines Wüstlings 1735, die Mode-Ehe 1745; Abb. 591), dramatisch



597. J. Reynolds, Prinzessin Sophie Mathilde. Windsor

durchzuführen, erklären den großen Widerhall, welchen er nicht allein bei seinen Landsleuten und zu seiner Lebenszeit fand. Diese kräftig ins wirkliche Leben hineingreifende Art ist ohne die holländische Genremalerei nicht denkbar, auch in der bedeutungsvollen Kleinigkeitskrämerei, der novellistischen Erzählungsart im Helldunkel und der Farbenwahl daher beeinflußt; aber was dort im Scherz, das wird hier im blutigen Ernst vorgetragen. Und vor der überzeugenden Wucht und Wahrheit dieser reinmenschlichen Tragikomödien, vor dem Künstlermut, solche nackte und rohe Tatsachen einem verlogenen und verzuckerten Zeitalter entgegenzuschleudern, wird man Achtung haben müssen. Rein malerisch angesehen, bestehen doch einige seiner Bildnisse, die Köpfe seiner sechs Dienstboten auf einer Tafel, das fesche Krabbenmädchen, der Baron Lovat, der Captain Coram, die Schauspielerin Fenton.

2. Als der geistige und offizielle Führer der englischen Porträtisten gilt Sir **Joshua Reynolds** (1723—92). Er hatte in Italien und den Niederlanden eifrige Studien gemacht und sich von Tizian, van Dyck und Rembrandt eifrig beraten lassen. Seine frischen, leuchtenden (nicht immer haltbaren) Farben hat ihm eine reife Erfahrung eingegeben, seine stets korrekte Zeichnung ist die Frucht sorgfältiger Übung. Vortrefflich hat er sich in die englische Natur eingelebt, mit scharfem Auge die Eigentümlichkeiten der englischen Schönheit und Würde wiedergegeben. Überaus zahlreich sind die von ihm gemalten Bildnisse aus den Kreisen des englischen Adels von der Londoner Gesellschaft (Abb. 592). Zu seinen anmutigsten Leistungen zählen auch seine Kinderporträts, wie das Erdbeermädchen, die kleine Prinzessin Sophie Mathilde (Abb. 597) und das Mädchen mit dem Lamme.

3. Ebenbürtig steht ihm **Thomas Gainsborough** (1727—88) zur Seite. Seine Porträts zeigen noch feinere, malerische Züge, eine noch größere Natürlichkeit und lassen das fleißige Studium von Rubens und van Dyck erkennen. Über sein Heimatland ist er nie hinausgekommen. Von seinen Gruppenbildern ist das die Familie Baillie darstellende (Abb. 596) eines der gefeiertsten. Berühmter sind aber das stolze Damenporträt der Mrs. Siddons (Nat.-Gal.

London, Tafel XXVII) und sein »blauer Knabe« in der Grosvenorgalerie, mit dem er die von Reynolds ausgesprochene Ansicht, Blau sei als Hauptfarbe eines Gemäldes unzuträglich, zu widerlegen beabsichtigte. Der »blaue Knabe« (Abb. 594) trägt zwar seinen Namen nicht mit vollem Rechte; es kommen neben dem Blau des Anzuges auch noch andere Farben zur Geltung; immerhin bleibt das Porträt (ein junger Master Butall) ein glänzender Beweis, wie gut Gainsborough, der auch als Landschafter großen Ruhm erwarb, seine Bilder auf einen Hauptton zu stimmen wußte. Als Porträtist schöner, vornehmer Frauen hat er in George Romney (1734—1802) einen bedeutenden Rivalen (Abb. 593). Als Vater der eigentlichen Landschaftsmalerei wird Richard Wilson (1714—82) gepriesen, die später so beliebte Tiermalerei zuerst von George Morland (1763—1804) mit großem Erfolg betrieben (Abb. 595). — Alle diese englischen Porträts sind mehr Dokumente des Geschmackes und der Geschicklichkeit als des schöpferischen Kunstvermögens. Eine Ausstellung französischer Porträts des 18. Jahrhunderts neben diesen englischen würde sofort bezeugen, wo der Genius am Werke ist. Zieht man all den konventionellen und gesellschaftlichen Kredit ab, den England diesen Bildern seit 150 Jahren eifrig zollt, so bleibt wenig Ursprüngliches über. Natürlich passen diese Porträts ausgezeichnet in einen Salon im Stil Louis XV. oder Louis XVI.; das ist der Grund, daß sie vom Kunsthandel heute so eifrig begehrt werden. Der englische Geist hat keine schöpferische Kraft auf dem Gebiet der Kunst; auch in der Musik hat er nichts Originales geleistet. Wenn die modernen Engländer sich gern mit den alten Römern vergleichen, so mag das auf dem Gebiete des politischen Instinkts zutreffen; in der Kunst können sie in keiner Weise den Vergleich bestehen.

Zusammenfassend möchten wir die Kunst des 18. Jahrhunderts noch einmal als einen Höhepunkt europäischer Kraft und Formung bezeichnen. Man hat in Deutschland lange auf das Rokoko herabgesehen, von seiner tändelnden und spielenden Grazie wie von etwas Unerlaubten gesprochen und nicht begriffen, daß Goethes Verse: »Kleine Blumen, kleine Blätter« aus demselben Geist geboren sind wie die Rankenspiele an den Decken des Schlosses von Sanssouci. Frankreich ist in diesem Jahrhundert wie in dem der Gotik zuerst mit dem neuen Stil im klaren; Deutschland löst sich schwerer vom Barock, erweist sich dann aber durchaus selbständig und schöpferisch. Auch Italiens Kunst erreicht zwar im 18. Jahrhundert nicht mehr die Höhe seines Barock, aber treibt auch noch köstliche Blüten. Es bildet sich ein allgemeiner, europäischer Stil aus, ohne daß dadurch die nationalen Sonderkräfte verdeckt würden.



O. Humphrey, Herzogin von Tharet. Miniatur

Literatur

Kapitel I. A. Niederlande und Frankreich

K. VOLL, Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei. Leipzig 1906 — MAX ROOSES, Geschichte der Kunst in Flandern. Stuttgart 1914 — E. HEIDRICH, Altniederländische Malerei. Jena 1910 M. J. FRIEDLÄNDER, Von van Eyck bis Breughel. Berlin 1916 — L. KÄMMERER, Hubert und Jan van Eyck (Künstlermonographie). Leipzig 1888 — H. v. TSCHUDI, Der Meister von Flémalle. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XIX — L. KÄMMERER, Hans Memling. Leipzig 1899 — K. VOLL, Memling. Klassiker der Kunst XIV. Stuttgart — E. v. BODENHAUSEN, Gerard David und seine Schule. München 1905 — F. ROSEN, Die Natur in der Kunst. Leipzig 1903 — E. MARCHAL, La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'Orfèvrerie Belge. Bruxelles 1905 — P. CLEMEN, Belgische Kunstdenkmäler I und II. München 1923 — F. SCHLIE, Das Altarwerk in der Pfarrkirche zu Güstrow. Güstrow 1883 — L. GONSE, La sculpture française du XIV au XIX siècle. Paris — H. BOCHOT, La Peinture en France sous les Valois. Paris 1904 — J. GUIFFREY et P. MARCEL, La peinture française. Paris — A. MICHEL, Histoire de l'art. Paris 1907 ff

B. Deutschland

H. JANITSCHEK, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890 — BURGER, SCHMITZ, BETH, Deutsche Malerei. Handbuch der Kunstwissenschaft — G. DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst II. Berlin 1921 — E. HEIDRICH, Die altdeutsche Malerei. Jena 1909 — C. GLASER, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1918 — D. BURCKHARDT, Das Werk des Conrad Witz. Basel 1901 — MELA ESCHERICH, Konrad Witz. Straßburg 1916 — SCHEIBLER und ALDENHOVEN, Geschichte der Cölner Malerschule. Lübeck 1902 — A. SCHMARSOW, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn. Leipzig 1903 — H. WENDLAND, Martin Schongauer als Kupferstecher. Berlin 1907 — F. BACK, Mittelrheinische Kunst. Frankfurt 1909 — H. THODE, Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt 1891 — W. v. BODE, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887 — G. DEHIO und G. von BEZOLD, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Berlin 1906 — B. DAUN, Veit Stoß und seine Schule. Leipzig 1916 — M. LOSSNITZER, V. Stoß. Leipzig 1902 — D. STERN, Der Nürnberger Bildhauer A. Kraft. Straßburg 1916 — E. TOENNIES, Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilman Riemenschneider. Straßburg 1900 — F. WOLFF, Michael Pacher. Berlin 1910 — R. STIASSNY, Das Werk M. Pachers. Wien 1910 — R. STIASSNY, M. Pachers Wolfganger Altar. Wien 1919 — A. GOLDSCHMIDT, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Lübeck 1889 — A. SACH, Hans Brüggemann. Schleswig 1895 — P. KRISTELLER, Kupferstich und Holzschnitt. Berlin 1905

Kapitel II. A. Frankreich

W. LÜBKE, Geschichte der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1885 — H. v. GEYMÜLLER, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1898 — A. HAUPT, Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft — L. GONSE, La sculpture française du XIV au XIX siècle. Paris — P. VITRY, Michel Colombe. Paris 1900 — P. VITRY, Jean Goujon. Paris 1908 — L. HOURTICQ, Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart 1911

B. Spanien

M. JUNGHÄNDEL und C. GURLITT, Die Baukunst in Spanien. Dresden 1893 — A. HAUPT, Der Baustil der Renaissance in Portugal. Frankfurt 1890 — A. MAYER, Geschichte der spanischen Kunst — M. DIEULAFOY, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal. Stuttgart 1903

C. Deutschland

G. VON BEZOLD, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1900 — A. HAUPT, Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft — A. HAUPT, Peter Flettner. Leipzig 1904 — C. LACHNER, Die Holzarchitektur in Hildesheim. Hildesheim 1882 — F. SARRE, Der Fürstenhof zu Wismar. Berlin 1890 — J. KOCH und F. SEITZ, Das Heidelberger Schloß. Darmstadt 1891 — A. HAUPT, P. Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichsbaues zu Heidelberg. Leipzig 1904 —



O. SCHULZE-KOLBITZ, Das Schloß zu Aschaffenburg. Straßburg 1905 — O. AUFLEGER. Münchener Renaissance. München 1886 — A. WEESE, München. Leipzig 1906 — A. GRISEBACH, Das Rathaus der deutschen Renaissance. Berlin 1907 — H. BROCKHAUS, Deutsche städtische Kunst. Leipzig 1916 — G. DEHIO und G. v. BEZOLD, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Berlin 1906 — G. DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst II. Berlin 1921 — P. KAUTZSCH, Die Werkstatt des Bildhauers Hans Backoffen in Mainz. Halle 1909 — F. MADER, Loy Hering. München 1905 — BURGER, SCHMITZ, BETH, Deutsche Malerei. Handbuch der Kunstwissenschaft — H. A. SCHMID, Forschungen über Hans Burgkmair. München 1888 — C. GLASER, Holbein d. Ä. Leipzig 1908 — H. WÖLFFLIN, Die Kunst A. Dürers. München 1905 ff — A. SPRINGER, A. Dürer. Berlin 1892 — M. ZUCKER, A. Dürer. Halle 1900 — V. SCHERER, Dürer. Klassiker der Kunst. Leipzig 1910 — M. J. FRIEDLÄNDER, A. Dürer. Leipzig 1921 — E. HEIDRICH, Dürers schriftlicher Nachlaß. Berlin 1908 — E. HEIDRICH, Altdeutsche Malerei. Jena 1909 — M. J. FRIEDLÄNDER, Dürers Holzschnitte und Kupferstiche. Berlin 1920 — C. GIEHLOW, Kaiser Maximilians Gebetbuch. Wien 1907 — E. HEIDRICH, Dürer und die Reformation. Leipzig 1909 — H. W. SINGER, Die Kleinmeister. Leipzig 1908 — E. WALDMANN, Die Nürnberger Kleinmeister. Leipzig 1910 — G. PAULI, Hans Sebald Beham. Straßburg 1901 — M. J. FRIEDLÄNDER, Albrecht Altdorfer. Leipzig 1891 — H. VOSS, Der Ursprung des Donaustiles. Leipzig 1907 — H. VOSS, Altdorfer und Huber. Leipzig 1900 — G. VON TEREY, Hans Baldung Grien. Straßburg 1893—96 — G. VON TEREY, Die Gemälde des Hans Baldung Grien. Straßburg 1896—1900 — A. WOLTMANN, Holbein und seine Zeit. Leipzig 1874 — H. KNACKFUSS, Holbein d. J. Leipzig 1896 — P. GANZ, Die Handzeichnungen Holbein d. J. Berlin 1912 ff — H. A. SCHMID, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg 1907 — O. HAGEN, Matthias Grünewald. München 1919 — E. FLECHSIG, Cranachstudien. Leipzig 1900 ff — H. MICHAELSON, Lucas Cranach d. Ä. Leipzig 1902 — WORRINGER, Lucas Cranach. München 1908 — C. GLASER, Lucas Cranach. Leipzig 1921

D. Niederlande, England

F. EWERBECK, Die Renaissance in Belgien und Holland. Leipzig 1885 ff — G. v. BEZOLD, Die Baukunst der Renaissance. Stuttgart 1900 — W. COHEN, Quentin Massys. Bonn 1904 — M. ROOSES, Geschichte der Malerschule von Antwerpen. München 1880 — R. v. BASTELAER und G. HULIN, Pieter Breughel l'ancien. Brüssel 1905—7 — W. HAUSENSTEIN, Der Bauern-Breughel. München 1916 — C. UHDE, Baudenkmäler von Großbritannien. Berlin 1904 — A. GOTCH and W. TALBOT, Architecture of the Renaissance in England. London 1899 — W. ARMSTRONG, Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland. Stuttgart 1909

Kapitel III. A. Italien

H. WÖLFFLIN, Renaissance und Barock. München 1888 ff — A. SCHMARSOW, Barock und Rokoko. Leipzig 1897 — C. GURLITT, Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus I—III. Stuttgart 1887 ff — K. ESCHER, Barock und Klassizismus. Leipzig 1910 — A. BRINKMANN, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaft — A. BRINKMANN, Barockskulptur. Handbuch der Kunstwissenschaft — A. RIEGL, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908 — FRANKL, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig 1914 — CORR. RICCI, Geschichte der Kunst in Norditalien. Stuttgart 1911 — KLOPFER, Von Palladio bis Schinkel. Eßlingen 1911 — A. GRISEBACH, Der Garten. Leipzig 1910 — M. GOTHEIM, Geschichte der Gartenkunst. Jena 1906 — CH. FRASCHETTI, Il Bernini. Berlin 1900 — H. VOSS, Die Malerei der Spätrenaissance. Berlin 1920, I, II — WOLTMANN-WOERMANN, Geschichte der Malerei. Band III. Leipzig — WEIBEL, Jesuitismus und Barockskulptur. Straßburg 1909 — M. GUIDI, Le fontane barroche di Roma. Zürich 1917 — W. WEISBACH, Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921 — F. H. MEISSNER, Tiepolo. Leipzig 1897 — H. MODERN, Tiepolo. Wien 1902

B. Spanien

C. UHDE, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1892 — M. JUNGHÄNDEL und C. GURLITT, Die Baukunst in Spanien. Dresden 1893 — C. SCHUBERT, Geschichte des Barock in Spanien. Eßlingen 1908 — C. JUSTI, Velasquez und sein Jahrhundert. 3. Aufl. Bonn 1923 — M. DIEULAFOY, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal. Stuttgart 1913 — A. T. MAYER, Alt-Spanien. München 1922. 2. Aufl. —

A. T. MAYER, Geschichte der spanischen Malerei. Leipzig 1922. 2. Auflage — A. de BERUETE, Velasquez. Paris 1888 — R. A. M. STEVENSON, Velasquez. München 1904 — W. GENSEL, Velasquez Klassiker der Kunst. Bd. 6 — C. JUSTI, Murillo. Leipzig 1904 — A. T. MAYER, Murillo. Klassiker der Kunst. Bd. 22 — VAL. v. LOGA, Fr. de Goya. Berlin 1903

C. Frankreich

C. GURLITT, Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus. Bd. II. Stuttgart 1887 ff — LEMONNIER, L'art français en temps de Richelieu et Mazarin. Paris 1893 — LEMONNIER, L'art français en temps de Louis XIV. Paris 1911 — P. de NOLHAC, Histoire du Château de Versailles. Paris 1899 — A. GRISEBACH, Der Garten. Leipzig 1910 — M. GOTHEIN, Geschichte der Gartenkunst. Jena 1906 — L. GONSE, La sculpture française depuis le XIV siècle. Paris 1875 — A. MICHEL, Histoire de l'art. Paris 1907 ff — A. BRINKMANN, Barockskulptur. Handbuch der Kunstwissenschaft — L. COURAJOD, Jean Warin. Paris 1881 — E. DEMÉNIEUX, Coyzevox. Paris 1882 — P. AUQUIER, Puget. Paris 1907 — G. BERGER, L'école française de peinture. Paris 1879 — O. GRAUTOFF, Nicolas Poussin. München 1914 — W. FRIEDLÄNDER, Claude Lorrain. Berlin 1921 — E. et J. GOUCOURT, L'art du XVIII siècle. Paris 1880—82 — H. NASSE, Jaques Callot. Meister der Graphik. Bd. I — E. HANNOER, Watteau. Berlin 1889 — A. ROSENBERG, Watteau. Leipzig 1896 — P. MANTZ, Fr. Boucher. Paris 1880 — A. MICHEL, Fr. Boucher. Paris 1886

D. Niederlande

MAX ROOSES, Rubens' Leben und Werke. Stuttgart 1904 — A. ROSENBERG, Rubens. Stuttgart — J. BURKHARDT, Erinnerungen aus Rubens. Basel 1898 — R. VISCHER, P. P. Rubens. Berlin 1904 — R. OLDENBOURG, P. P. Rubens. München 1923 — L. CUST, A. van Dyck. London 1900 — H. KNACKFUSS, A. van Dyck. Leipzig 1896 — M. ROOSES, J. Jordaens. Antwerpen 1885 — H. HYMANS, Jordaens. Brüssel 1905 — W. BODE, A. Elsheimer. München o. J. — W. BODE, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883 — H. KNACKFUSS, Fr. Hals. Leipzig 1903 — W. BODE und BINDER, Franz Hals. Berlin 1914 — W. R. VALENTINER, Franz Hals. Klassiker der Kunst. Bd. 28 — E. FROMENTIN, Die alten Meister. Berlin 1903 — K. SCHNAASE, Niederländische Briefe. 1832 — K. NEUMANN, Rembrandt. 3. Aufl. Stuttgart 1922 — W. BODE und HOFSTEDE de GROOT, Rembrandt. Paris 1897 ff. 9 Bände — W. BODE und W. VALENTINER, Rembrandt in Wort und Bild. Berlin 1906 — W. BODE, Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig 1906 — W. FRAENGER, Der junge Rembrandt. Heidelberg 1920 — P. SCHUBRING, Rembrandt. Leipzig 1907 — A. ROSENBERG, Rembrandt. Klassiker der Kunst II. Stuttgart 1904 — H. W. SINGER, Rembrandts Radierungen. Klassiker der Kunst VIII. Stuttgart 1906 — W. R. VALENTINER, Rembrandts wiedergefundene Gemälde. Klassiker der Kunst. Bd. 27 — R. HAMANN, Rembrandts Radierungen. Berlin 1906 — W. BURGER, Jan Vermeer von Delft. Leipzig 1906 — E. PLIETZSCH, Jan Vermeer von Delft. Leipzig 1911 — W. FRAENGER, Hercules Seghers. München 1922 — FR. ROH, Holländische Malerei. Jena 1921 — E. MICHEL, J. Ruysdael et les paysagistes de l'école de Haarlem. Paris

E. Deutschland

R. DOHME, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887 — W. PINDER, Deutscher Barock. Leipzig — WACKERNAGEL, Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Landen. Handbuch der Kunstwissenschaft — A. ILG, Fischer von Erlach. Wien 1895 — J. KELLER, Balth. Neumann. Würzburg 1896 — K. LOHMEYER, Fr. J. Stengel. Düsseldorf 1911 — K. LOHMEYER, Joh. Seiz. Heidelberg 1914 — K. LOHMEYER, Briefe Balthasar Neumanns. Saarbrücken 1921 — R. SEDLMAIER und R. PFISTER, Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. München 1923 — HATMANN, J. K. Schlaun. Münster 1910 — PH. M. HALM, Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896. — J. L. SPONSEL, Die Frauenkirche zu Dresden. Dresden 1893 — R. BORRMANN, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893 — C. GURLITT, A. Schlüter. Berlin 1891 — R. DOHME, Das königliche Schloß zu Berlin. Leipzig 1876 — E. TIETZE-CONRAT, Österreichische Barock-Plastik. Wien 1920 — A. E. BRINKMANN, Stadtbaukunst. Handbuch der Kunstwissenschaft — A. E. BRINKMANN, Barockskulptur. Handbuch der Kunstwissenschaft

F. England

R. MUTHER, Geschichte der englischen Malerei. Berlin 1903 — E. CHESMAN. Joshua Reynolds. Paris 1887 — G. PAULI, Gainsborough. Leipzig 1904 — J. MEIER-GRAEFE, Die großen Engländer. München 1908



Register

Die Städtenamen sind fett, die Künstlernamen gesperrt gedruckt
Die eingeklammerten Ziffern nennen die Seite der Abbildungen

Printed in Germany

